

حديث الشر

العقل الناقد:

أحياناً ، بل تتداخل ، وتتباعد أحياناً أخرى ، ولكنها كلها تستخدم الموضوع كما يقولون .

هذه القراءة الواسعة ، عامة ومتخصصة ، تعتبر ذات أهمية قصوى للناقد . ولكنها لا تكفي وحدها لكي تجعل منه ناقداً مجيداً . إن نظرية الأدب قد تساعدنا على أن نصنف الأعمال الأدبية ، فنقول : إن هذا العمل مسرحية وذلك قصة ، والثالث رواية وهكذا . كما أن تاريخ الأدب يبيننا بتطور الأشكال الأدبية المختلفة ، ومناحي نموها . ولكن هذا كله لا يعيننا كثيراً على أداء المهمة الشاقة التي نأخذها على عاتقنا حين نتصدى للنقد الأدبي . هذه المهمة هي : تبيان القيم الباقية في الأعمال الفنية التي يضعها الناقد تحت مجهره .

إن محاولة تطبيق أحكام عامة تستند إلى نظرية جالية محددة هي في رأى كاتب المقال وسيلة غير دقيقة ، وغير مجدية ، لتقييم الأدب . ولا بد للناقد من أن يلجأ إلى ما يسميه الكاتب « بالنقد العملي » . أى النقد الذى لا يعتمد مبادئ محددة ، يؤمن بها الناقد بادئ ذى بدء ، ويحاول أن يلتمس تطبيقات لها في العمل الفني ، فإذا لم يجد هذه التطبيقات سارع إلى إصدار أحكام الإدانة . إن هذا هو أسوأ ما يفعله ذلك النوع المخادع من النقد ، وهو الذى نسميه بالنقد التحكي ، أو نقد إصدار الأحكام .

وعوضاً عن هذا النقد المخادع ، علينا أن ننظر إلى العمل الفني من الداخل . علينا أن نؤمن بأن لكل عمل فني منطقته الخاص ، ومبادئه الخاصة ، وإن كان هذا لا ينفي أن ثمة مبادئ عامة تربط هذا العمل

من أحكام ما قرأت ، تعريفاً بحقيقة المهمة التي يقوم بها الناقد ، ما قالته مجلة « ملحق التيمز الأدبي » في مقال أخير بعنوان : « العقل الناقد » .

يقول كاتب المقال — وهو لم يوقع باسمه ، جرياً على السنة التي تسر عليها هذه المجلة الوقور ، ضامناً لحرية نقادها في أن يقولوا ما يشاءون دون خوف من إغضاب أو إحراج — : « إن أحداً فيما يبدو ، لم يتوصل إلى اتفاق ما على الأسس العريضة التي تصدر الأحكام الأدبية وفقاً لها . والواقع أن الناقد المجيد لا يطبق قط أسساً كهذه ، تطبيقاً مجرداً ، كما تستخدم المساطر مثلاً ، للقياس من الخارج . إنه يترك الأحاسيس واستجاباته مهمة تنظيم نفسها بنفسها ، ويركن أيضاً لعاداته ، بوصفه قارئاً . فإذا ما كان هذا الناقد نفسه ناضج الفكر والقلب ، اعتمد في أحكامه على ما يراه عميقاً وصحيحاً في موقفه من الحياة . إن هذا الناقد يشعر ، إذ ذاك ، أنه يستطيع أن يمدّ يديه إلى داخل نفسه ، باحثاً عن الركيزة الأساسية التي يصدر عنها أحكامه الموضوعية » .

وليس معنى هذا أن الناقد يعتمد على نفسه فقط في إصدار أحكامه . فهناك أسلحة لابد له أن يتسلح بها قبل أن يُقدّم على هذا العمل الشاق غير المجزى . هناك القراءة الواسعة في ألوان شتى من المعارف البشرية ، وعلى الأخص ما كان منها متعلقاً بالأدب ، مثل : « نظرية الأدب » و « تاريخ الأدب » ، و « النقد الأدبي » . وهي ألوان ثلاثة من الدراسات تتقارب

في إصدار أحكامه . فهناك أسلحة لابد له أن يتسلح بها قبل أن يُقدّم على هذا العمل الشاق غير المجزى . هناك القراءة الواسعة في ألوان شتى من المعارف البشرية ، وعلى الأخص ما كان منها متعلقاً بالأدب ، مثل : « نظرية الأدب » و « تاريخ الأدب » ، و « النقد الأدبي » . وهي ألوان ثلاثة من الدراسات تتقارب

الآخر كثيراً من العيوب ، لم يستطع أن يمنع نفسه من الانشغال بها ، وتفحصها ، وإصدار الأحكام فيها . أى أنه لم يستطع أن يتجاهلها .

والسبب في هذا يرجع إلى حقيقة كبرى في ميدان الأدب والفن بعامه ، وهى أن العمل الفنى الكبير قادراً دائماً على أن تتحمل الأخطاء ، ويحتملها ويخلق بها مع هذا ، ويظهر . إن مثله في هذا مثل البناء الشامخ المتين ، يصيبه التشقق بل الصدع ، فلا يتأثر جلاله في كثير - بل لعله إذ ذاك يزيد - ويظل رغم الشق والصدع يروعنا ويدهشنا .

إن الانشغال بالأدب يشبه كثيراً انشغالنا بالحياة . نحن نولد ، ونشأ ، فسرعان ما نكتشف أن هذه الحياة الجميلة العذبة التى نحياها عيباً لا يفتخر ، ذلكم أنها لا بد مودية إلى الموت . ومع ذلك أيقبل هذا - موضوعياً - من تمننا بالحياة ؟ ألا نفلح جميعاً في إبعاد الشبح الكره إلى خلقية الصورة ، ونروح - رحمها عنه - نستمري الحياة ؟ بل ألا يحدث كثيراً أن تمننا بالحياة يزداد عمقاً ، وترداد نغائنه حدة ، لأننا نعلم أنها حياة قصيرة ، وأنها لا بد مسلمة للموت ؟

كذلك العمل الأدبى ، لا يفيد كثيراً أن توجد به العيوب . بل إن هذه العيوب لتحفز القراء والمشتغلين بالأدب على أن يتفحصوا العمل الفنى ، ويطلّذوا به ، ويقولوا ثم يعيدوا القول : آه لو أنه خلا من هذا العيب أو ذاك ! ويقوم بينهم من يقترح الوسيلة للخلاص من العيب فيقول : لو أن المؤلف فعل كذا وكذا ، لاستطاع أن يحقق النتيجة وراء النتيجة ... وهكذا .

إننا لانتلص الكمال دائماً في الأعمال الفنية . لأن الكمال نهائى ، وبارد ، وقاطع لكل احتمال . إن الكمال جميل ، ولكنه خلو من حرارة الحياة . تلك التى تتطلب دائماً أن يكون الشيء وراء الشيء ، لا أن يقف الشيء أمامنا كاملاً ، متحدياً ، لا يتغير ولا يسمح بأى تغيير .

بالذات بغیره من الأعمال التى تستخدم نفس لونه الفنى . ومعنى هذا أننا إذا تصدقنا للحكم على مسرحية مثلاً ، فعلياً أولاً أن نقرأ هذه المسرحية ، أو نشاهدها ، وندهعها تتسرب إلى أنفسنا وعقولنا ، فإذا ما نبحث المسرحية في أن تهزنا ، وتثير منا المشاعر ، فهذا شهادة لها بأنها مسرحية طيبة ، مهما كان عدد القواعد العامة التى تتخطاها هذه المسرحية ، أو تعادياها ، أو تسمى استخدامهما . إن أعمال ديككنز ، مثلاً ، مليئة بالأخطاء . فقصص رواياته سيئة البناء ، وشخصياته ميلودرامية ، فهى إما طيبة وإما شريرة ، ولا شىء بينهما ، وموقف الكاتب من الحياة به كثير من الزيف العاطفى . غير أن هذا كله لا يجعلنا نلقى بروايات ديككنز جانباً بدعوى أنها تعظم القواعد النقدية التى تقول إن على الرواية أن تكون كاملة البناء ، وعلى الشخصيات أن تكون متعددة الجوانب ، وعلى الكاتب أن يحفظ لنفسه بموقف « المنشغل المحايد » بإزاء أشخاصه ، أى يعطى كلأ منها الفرصة للتعبير عن نفسه ، فلا يسمح لتفضيله لأحدها بأن يجنى على غيرها من الشخصيات التى لا يحبها المؤلف .

كل هذه قواعد هامة ، ومحترمة ، وينبغى أن تتوافر في العمل الفنى . ولكن هذا لا ينهى أن أعمالاً فنية قد قامت ، ونجحت ، وقدّر لها البقاء ، مع أنها حطمت كل أو بعض هذه القواعد . ليس بين أعمال شكسبير الناضجة ، مثلاً ، ما هو أسوأ بناء من مسرحية « هامليت » . هنا نجد البطل المفكك الشخصية ، والقصة المسرحية الكثيرة الدهاليز ، والموضوع المتشعب الذى لا مركز واضح له . ومع كل هذه العيوب ، أهنك من النقاد من يجروا على القول بأن « هامليت » لا تستحق أن يسكب من أجلها كل هذا المداد الكثير الذى أرى في شرحها وتقييمها حتى الآن ؟

حتى الناقدين . س . اليوت ، الذى وجد بها هو

صائد فقير يطرق بحر النفس :

نقول دائماً إن الفن عذاب ومعاناة . ونقول أيضاً إنه ريادة واستكشاف . فما الذى نعنيه بهذه العبارات ، على وجه التحقيق ؟

يردُّ على هذه الأسئلة ، وعلى كثير غيرها ، الكاتب المسرحي المرموق آرثر ميللر ، فى حديث له طريف مع مراسل صحيفة « ساندائى تايمز » البريطانية فى واشنطنطون .

بدأ المراسل أسئلته للكاتب الأمريكى ، بهذا السؤال المستفز :

— ترى ، ما الذى يدفعك إلى الكتابة ؟

وجاء جواب ميللر ناطقاً بحيرته ، ودهشته ، ورغبته فى الاكتشاف ، وقنوطه من أن تمكنه القوى الداخلية للكاتب — تلك التى لا تعرف عنها إلا الزر اليسر ! — من هذا الاكتشاف كلما أحب ، أو حتى كلما تهيأ . قال :

— وددت لو عرفت . فلو أننى عرفت حقاً ، لاستطعت أن أتحكم فى كتاباتى بأكثر مما يتاح لى فى الوقت الحاضر . لئن ، فى الواقع ، فى قبضة فى ، ولست أعلم شيئاً كثيراً عن القوى التى تحركنى فى هذا المضمار . وأنا ، بعد ، لا أستطيع أن أكتب عن شيء أعرفه جيداً ، وأفهمه ، وأتيبته ، لأننى إذا عرفت شيئاً زالت أهميته بالنسبة لى ، ولم يعد قائماً أمامى كتجربة . إنه إذ ذاك يصبح كالفصل المعادة . لئن فى كتاباتى أبحث عن شيء أكتشفه ، وأسعى دوماً إلى أن أدهش نفسى . وهذه ، بالطبع ، طريقة فى الكتابة ، بها سرف وتضييع للمجهود ، لأنك قد تشغل بموضوع ما ، وتعفى تتابعه وقتاً طويلاً ثم إذا بك تكتشف أن طريقك إليه مسدود ، وأن حصيلة جريك وراءه لم تعد أن تكون جسماً لا شكل له ، ولا يمكن أن

يُعدَّ فنّاً . إذ ذاك أجدنى مضطراً إلى أن أدع موضوعى هذا وشأنه حتى يكتمل نموه ، ويصبح فى إمكانى أن أوصله للناس . وهذا كله قد يستغرق عاماً أو عامين بل ثلاثة وأربعة فى بعض الأحيان . وعاد المندوب يسأل ميللر :

— وإذن فأنت لا تعلم كيف تنتهى مسرحية ما من مسرحياتك وأنت ما زلت فى بدايتها ؟ وأجاب ميللر :

— أبدأ . كل ما يكون أمام ناظرى إذ ذاك هو فكرة عامة . إذا كان بالمسرحية ، بطل ، مثلاً ، وكان فى تقديرى أن هذا البطل سيموت فى النهاية ، إذ ذاك أعرف خاتمة المسرحية ، وإن كنت لأدري بعد لبّ المفارقة الدرامية التى تنتظم موته . أما ما عدا هذا ، فلا أعرف عنه شيئاً . سواء فيما يخص تطور القصة المسرحية ، أو شكلها ، أو سرعة توالى الأحداث فيها . كل هذه أمور يتحدددها عملية الكتابة ذاتها .

إن عملية تدوين مسرحية ما تستغرق عندى ثمانية أسابيع على الأكثر ، ذلك أننى كاتب سيّال القلم . ولكن هذا التدوين إن هو إلا نهاية عملية أكبر منه بكثير . إنه يبدأ حيناً أكون قد وجدت فعلاً حدود تجربى ، فصنعت من هذه الحدود حواطط ، تكون الغرفة التى ستجرى فيها أحداثى . إذ ذاك أمضى فى طريقى . أما إذا لم أجد هذا التطور الداخلى فى نفسى ، فإننى أحس بالضيق .

أليس يبدو لك جلياً ، من هذا القول ، أن الفنان يشبه أحياناً صياد السمك الفقير ، يخرج من بيته كل يوم يحمل شصاً أو شباكاً ، وهو لا يعلم أيعود آخر الأمر بالرزق الوفير ، أم يمضى وشباكاً فارغة متهرئة ، قد أضناها البحث عن رزق البحر ، ولم تصب من هذا النضال إلا نقاط الماء الأجاج ؟

لقد جعلتني كلمات ميللر أستحضر في ذهني هذه الصورة . وهي في رأيي تعبر تماماً عن حرية الفنان ، وتردده ، وعدم وثوقه قط من نتيجة ما يكتب ، مهما طال بانه ، وبعد عهده بالإنتاج . كل ما في الأمر أن الفنان يصطاد من بحر داخلي خاص به ، ولكنه لا يقل ، مع هذا ، عن البحر المحيط ثورة عاصفة ، أو تنوع رزق ، أو خطر ركود .

أما ما نسميه « بلحظة الإلهام » ، وننسب إليه هنا ، في شرقنا العربي ، الفضل الأكبر في ميلاد العمل الفني ، فهو في الواقع اللحظة الحاسمة في سلسلة طويلة من عمليات الخلق تتم جميعاً في لاواعية الفنان . عمليات من التجميع ، والتصنيف ، والدمج ، والحذف ، والاستيلاد ، والتكاثر ، لا أجد ما أصفه بها خيراً من أنها تشبه عملية نمو الجنين في بطن الأم . فإذا استوى العمل الفني في لاواعية الفنان ، وحانت ساعة ميلاده ، شعر الفنان إذ ذاك بآلام المخاض . وهي عند بعض الكتاب آلام حقيقية .

كان شاعرنا العربي الكبير أحمد شوقي يركز زلزالاً شديداً إذا ما جاءه الوحي ، ويضطرب اضطراباً

عصبياً ظاهراً . فيجرب قلقاً هنا وهناك ، ويسرع إلى قلمه وقسطاسه يحاول استقبال الطفل المنتظر ، وأحياناً لا يسعه الورق فيتناول صندوق سجائر ، أو قائمة حساب — مثلاً — ويجعلها أول مستقبل للقادم من عالم المجهول . وقيل إنه كان يأتي أعمالاً غريبة ، لاعلاقة لها مباشرة بكتابة الشعر ، كأن يشرب بيضة نيئة ، وغير ذلك من مظاهر الاضطراب !

ولكن لحظة الإلهام هذه ، أو الاحتشاد للوضع ، ليست هي الخلق نفسه . فن قبل ، ينبغي أن يأتي البحث عن فكرة ودراستها ، ثم ترسيبها في اللاوعي ، وتركها فترة تطول أو تقصر ، حتى تتخمر . وحذار أن يحاول الفنان إخراج عمله إلى النور قبل الأوان . فهذا إنما يكون إجهاضاً وليس ميلاداً . إذ ذاك يجد الفنان نفسه أمام ما يسميه ميللر : « جسماً لاشكل له ، ولا يمكن أن يعدّ فناً » .

عملية شاقة ، مهظلة ، هذا الفن جميعاً ، سواء وقفت منه موقف الفنان الخالق ، أو الفنان المستقبل ، أي الناقد .

على الراعي



فلسطين

بين يدي التاريخ

بقلم الدكتور مراد كاس

وظهر في القرن التاسع عشر قبل الميلاد سلطان جديد ، إذ قامت الدولة الحيثية في آسيا الصغرى . والدولة الآشورية في نينوى . وكان أهل آشور أصحاب تجارة إلى جنب مصانع في أواسط آسيا الصغرى ، تحميا معاهدات دولية . وكان التاجر يعد أجنياً (أى ضيفاً) ويجب عليه أن يلوذ بولاء أحد المواطنين ، لأن القانون كان يسرى على أفراد القبيلة ومن يلوذ بحماهم ؛ وتلك الحماية تبيع لهم التجارة وإن كانت تحرمهم حق امتلاك الأراضي . وكانت أهم أنواع التجارة : الرقيق والخيل والمعادن .

وأخذت الدولة الحيثية تتسع في الألف الثاني قبل الميلاد ، فغطت شمال سورية ، وهي الولاية التي كانت تحت حكم الدولة الآشورية . وكانت الصلات قوية بين الحيثيين والمصريين من جهة ، وبينهم وبين أهل بابل وآشور من ناحية أخرى . وقد حفظت لنا النصوص المسارية البابلية التي كانت لغها ، هي اللغة الدولية في ذلك العصر ، الكثير من مراسلات تلك البلاد . وكان الجزء الجنوبي من سورية ومنه فلسطين يدخل تحت سيطرة مصر بل يعد من ممتلكاتها .

وفي سنة ١٢٠٠ قبل الميلاد على التقريب جاءت هجرة الأقوام النازحين من أوروبة فشاركت في سقوط دولة الحيثيين ؛ فانقسمت سورية شمالها وجنوبها إلى عدة إمارات صغيرة ، وبذلك حالت الدول القوية التي كانت تجاور سورية ، دون أن تتحد معها سياسياً . وكذلك لم تتمكن الإمارات السورية

كان شمال سورية من الأسكندرونة وحلب إلى دمشق في منتصف الألف الثالث قبل الميلاد ، ولاية تابعة للإمبراطورية الآشورية ، وكانت السفن تحمل التجارة من شواطئ الخليج الفارسي وجنوب بلاد العرب وسواحل البحر الأحمر إلى الفسرات . وقد ورد في مختلف نصوص اللغة الآشورية المكتوبة بالخط المساري ، أن الأخشاب والحجارة التي تستخدم في البناء والمعادن ، ومنها الذهب ، كل هذه كانت ترد إلى ما بين النهرين بفضل هذه الصلات التجارية .

وكان ثغر الحدود الجنوبية على الشاطئ السوري في عصر الإمبراطوريتين : السومرية والآكدية ، في القرون الأخيرة من الألف الثالث يقع على البحر المتوسط بالقرب من بيروت . وقد جد أهل جبيل وصور وصيدا في حمل التجارة بين الموانئ المختلفة ، وكانت لهم موانئ على البحر الأحمر . وتروى لنا النقوش المصرية القديمة المعاصرة ، تفصيلا عن التجارة مع الموانئ الجنوبية على الساحل السوري من النيل إلى جبيل .

ولم تشر النصوص المسارية التي عثر عليها حتى اليوم ، إلى فلسطين قبل القرن الثامن عشر قبل الميلاد . وقد دللتنا النقوش المصرية على وجود بلد ، رحلوا إلى هذه المنطقة ، وذكرت أنهم يقومون بتربية الإبل والخيل ، وكانا أهم وسائل المواصلات البرية في تلك العصور . هذا ؛ وكانت مدينة « عنت » على وسط مجرى الفرات من أكبر أسواق الخيل العربية .

التي تثيرها عادة العشائر المختلفة في مثل هذه المناطق الواسعة . وقد نقل الآشوريون حوالي سنة ٧٠٠ قبل الميلاد فيما نقلوا من الشعوب ، قبائل من السامريين واليهود ، وسُمِّيَ هذا بالسبي الآشوري .

وبدأ في ذلك العصر قيام أهل مادي (الميديين) الذين كانوا هاجروا إلى إيران في القرن التاسع قبل الميلاد ، فبلغوا مسرعين مراتب الدول الكبرى ، إذ وسَّعوا حدودهم الشالية حتى أنهار تركستان الروسية ، ووصلوا بمحودهم الشرقية إلى بلاد السند ، ثم استولوا على أرمينية وشرق الأناضول . ثم تحالفوا مع الدولة البابلية الجديدة . فهاجموا آشور وقضوا عليها سنة ٦١٢ قبل الميلاد . فكانت آشور الشرقية من نصيب أهل مادي ، والغربية من نصيب البابليين . وأدَّى ذلك الوضع إلى حلول بابل محل آشور حتى في سياستها . وحينذاك نقلت مرة أخرى قبائل من اليهود إلى بابل ، وسُمِّيَ هذا بالسبي البابلي .

وحذا البابليون حذو أسلافهم الآشوريين في الوقوف دون قيام دويلات مستقلة في مملكتهم . لكن دولة بابل لم تدم طويلا ، إذ تغلبت الفرس على أهل مادي في عام ٥٥٠ قبل الميلاد ، وبعد ذلك بعشرين سنة قضى كورش على مملكة بابل ، ثم توسع في فتوحاته حتى وصل إلى مصر وضمَّها إلى الإمبراطورية الفارسية . وكان قيام دولة فارس قاضياً على كل أمل في ظهور بابل وآشور من الناحية التاريخية السياسية بعد أن حكموا نحو خمسة وعشرين قرناً .

وأصبحت المدن الفينيقية في سورية مدناً فارسية ، وكان الملك نخاو - ملك مصر قبل عام ٦٠٠ قبل الميلاد - قد شرع في وصل البحر الأبيض بالبحر الأحمر بواسطة قناة . وعلى يده بدأت المحاولات في سبيل الملاحة حول إفريقيا . وكان إتمام حفر القناة من أوائل الأعمال التي وجه إليها الملك دارا اهتمامه ،

الصغيرة من المحافظة على استقلالها إلا في حالة ضعف الدول التي تجاورها .

وكانت قرقيش وحلب وأوجريت (بالقرب من اللاذقية) وحماة وغيرها من المدن على مثال نابلس (السامرة) وأورشليم في جميع وجوه الحضارة .

وكانت حضارة هذه المدن في عصورها المختلفة خليطاً من الحضارات المحاورة ، وذلك بحكم مركزها الجغرافي بين الدول الكبرى فيما بين النهرين وآسية الصغرى ومصر . وكانت المسوان الفينيقية أهم هذه المراكز وأغناها ، فقد امتدت تجارتها على شواطئ البحر الأبيض حتى بلغت كريت واليونان وصقلية وغيرها .

وكان أهل سورية يبيعون تجارتهم في المناطق المختلفة ، كما كانوا ينشرون ثقافة الشرق ، وقد خلضوا منها الأصول الدينية ، والمعاني الرمزية ، فجعلوها مستساغة لشعوب اليونان وإيطاليا . وبذلك تراءى قدموا الشرق القديم إلى الغرب .

وقد استفادت آشور بسقوط دولة الحثيين ، فبدأت تعمل للاستيلاء على سورية .

وفي أوائل الألف الأول قبل الميلاد ، تمكن الآشوريون من بسط سلطانهم على بابل ، وتوسيع ممتلكاتهم في إيران ، ففتحوا سورية كلها ، واتصلوا بمصر مباشرة ، فبادت جميع الدويلات الصغيرة التي كانت تقع بين العراق ومصر .

وكان من سياسة الآشوريين أن يحملوا قبائل وشعوباً على الهجرة إلى أماكن مختلفة في مملكتهم حتى يساعدوا على استغلال الأراضي .

والحق أن الآشوريين ، كانت فيهم حاجة إلى خبرة هؤلاء ومهارتهم في الناحية الفنية ، ونجم عن تلك الهجرات فائدة سياسية ، هي تجنُّب الدولة المتاعب

قومه للحرب إلى ياهص فدفعه الرب إلهاً آمناً فصرناه وبنيه وجميع قومه وأعدنا كل مدته في ذلك الوقت وحرمتنا من كل مدينة الرجال والنساء والأطفال . لم نبق شاردة لكن البهائم نهبتها لأنفسنا .

وجاء في سفر التثنية أيضاً في معرض الحديث عن محاربة اليهود لعوج ملك باشان واستيلائهم على مدنه : « فحرمناها كما فعلنا بسحبون ملك حبشون محرمين كل مدينة الرجال والنساء والأطفال . لكن كل البهائم وغنيمة المدن نهبتها لأنفسنا »

وجاء في سفر صموئيل الأول حين يقول صموئيل لشاوول : « فالآن اذهب واضرب عماليق وحرموا كل ماله ولا تف عني » بل اقتل رجلاً وامراًة وطفلاً ورضيعاً بقراً وغنماً جلا وحاراً . هذه بعض الآيات التي تدل على ما اختص به اليهود من تضحية الغنيمة وقتل الرجال والنساء والأطفال ترصية لله كما يزعمون .

وهذه العادة وجدناها عند أهل موآب الوثنيين . فقد وصلنا في نقش الملك ميشع الذي عاش حوالي سنة ٨٥٠ قبل الميلاد ، والذي عُثر عليه في مدينة ديبان عام ١٨٦٨ ميلادية خبر انتصاره على بني إسرائيل وقد جاء في النقش « فقال لي (الإله) كوش : اذهب وغذ (مدينة) كوش من بني إسرائيل فطرت بالليل وحاربت به من مطلع الفجر إلى الظهر وأخذته وقتلت جميعهم : سبعة آلاف من رجل وامراًة ورجارية ، وأحرمتهم وقسمتهم قرباناً لعشتر كوش ، وأعدت من ذلك المكان ما وجد في هيكل هوى وأتيت به إلى كوش » .

أما ما اختص به اليهود من ذبح أولادهم وحرقتهم لإرضاء الله ، فقد وصلنا عنه القليل في العهد القديم . وقصة إبراهيم وإسحق المعروفة ، هي القصة التي أوردتها سفر التكوين في الإصحاح الثاني والعشرين ، والتي تدل على أن الله حرم عليهم الذبيحة الآدمية ، وهي تدل ضمناً على أن هذه العادة كانت شائعة عند الإسرائيليين قبل إبراهيم .

وعلى الرغم من ذلك فقد ورد في العهد القديم ما يدل على وجود هذه العادة عندهم .

جاء في سفر الملوك الثاني ، أن الملك ميشع ملك موآب لما اشتدت به الحرب : « أخذ ابنه البكر الذي كان ملك عوضاً عنه وأسمده محرقة على السور » .

واستمر حفرها من سنة ٥٢٠ إلى سنة ٥١٠ قبل الميلاد . وبذلك ازدادت أهمية فلسطين . فبعد أن كانت جسراً بين آسية وإفريقية فحسب ، أصبحت عل مقربة من الطريق الحيوى للملاحة .

وكان الفرس يعدون مملكتهم الواسعة في مأمن من الغارات ، فلم يكن من المنتظر أن تصير اليونان - وهي البلاد الوحيدة التي لم تدخل في الإمبراطورية الفارسية - سبباً في القضاء عليها . ولم يشك الفرس في سلامة مركزهم في مصر ، ولهذا أهملوا سكان فلسطين وهي الطريق إلى مصر . فضمن كورش لليهود الذين في السبي عودتهم إلى فلسطين ، ولم يتم تنفيذ ذلك إلا في عهد الملك أرتكز رسيس (أرتخشستا) وكان سبب هذا التأجيل إنزواء يهود فلسطين عن يهود السبي خوفاً من منافستهم لهم .

وكان من شروط الفرس أن تقر الدولة وجود كل طائفة دينية ، وكان القانون الذي أحضره معهم اليهود من السبي البابلي هو الدين الذي وافقت عليه الدولة .

وقد عرف اليهود قبل السبي شخصيتين : الحرم والذبيحة الآدمية . فالحرم هو تضحية الغنيمة لأنها غضب إلهي كما يقولون . جاء في سفر الخروج : « احترز من أن تقطع عهداً مع سكان الأرض التي أنت آت إليها ، لتلا يصيروا فخاً في وسطك . بل تهدمون مذابحهم وتكسرون أنصابهم وتقطعون سواربهم » .

وجاء في سفر الملوك الأول : « وكان كلام الرب إليه يقول له : مالك هونا يا إيليا فقال : قد غرت غيرة الرب إله الجنود لأن بني إسرائيل قد تركوا ههنا ونقضوا مذابحك وقتلوا أنبياءك بالسيف فبقيت أنا وحدي وهم يطلبون نفسي ليأخذوها » .

وكان الإسرائيليون إذا ما سبوا رجلاً ، أو غنموا مواشى من الأعداء قدّموها ضحية لله . جاء في سفر العدد : « فندّر إسرائيل نذراً للرب وقال إن دفعت هؤلاء القوم إلى يدي أحرم مدنيهم » .

وجاء في سفر التثنية : « فخرج يسعون لقاتنا هو وجميع

وهذا تقررت المسؤولية الأدبية للفرد لإزاء الله ، وحلّت المعاملة الفردية محل قيام القبيلة بعبادات دينية نيابة عن الفرد . وأصبح الإله قوة عالية بعد أن كان عليه أن يحصى دولة مبعثها القومية .

وهذه هي الأسس التي قامت عليها الأديان المتأخرة بعد أن تطورت في الدين اليهودي . وقد أثر هذا التفكير في تاريخ العالم . وكان الباعث على هذا التطور تدهور الدولة القومية والوطن القوي ، إذ أن تحول التفكير الديني باتجاهه إلى هذه الطريق ، سببه عدم استمرار الوحدة السياسية .

وكان انحلال دولة اليهود القومية في الإمبراطورية الفارسية عاملا على انفصال الدين عن الدولة والسياسة ، وكان هذا نهاية الشرق القديم .

وبعثت دولة الفرس في الشرق فترة سلام ، دامت قرنين ، وكانت نقطة في تحول التاريخ الديني للإنسانية .

ولم تكن فتوح الإسكندر وقيام اليونان مقام الفرس ، إلا خاتمة للقرار التاريخي . ولم تكن الولايات التي خلفتها إمبراطورية الإسكندر بمنزلة بابل أو آشور القديمتين ، فإن هذا الشرق القديم كان قد باد .

ونفض اليهود عند سقوط الدولة السلوقية يحاولون الاستقلال ، ولكنهم أخفقوا ، ثم استولى الرومان على جميع تلك المناطق ولم تنتج ثورات اليهود إلا تخريب بيت المقدس على يد طيطس سنة ٧٠ ميلادية ، ومنذ عهد طيطس لم تقم لليهود قائمة في تاريخ فلسطين . وكان النزاع الطويل بين دولة الفرس ، ودولة الروم مما أنهك رعايا الدولتين ، حتى وصلوا جميعا إلى حال هيئاتهم لقبول أى تبديل .

وفي أوائل القرن السابع الميلادي ، قامت الدولة العربية الإسلامية ، واستولت على ما بين النهرين وكذلك

وجاء في سفر القضاة في الإصحاحين : الحادى عشر والثانى عشر ، قصة يفتاح الجمعادى حين نذر : « ونذر يفتاح نذرا لرب قاتلا إن دفعت بى عمون لىدى ، فالخارج الذى يخرج من أبواب بيتي للقاتل عند رجوعى بالسلامة من عند بى عمون يكون قرب واسمده محرقة » . ثم تمضى القصة فتذكر كيف أن يفتاح قتل ابنته الوحيدة وحرّمها لأنها كانت أول من لقيه من أهل بيته « ففعل بها نذره الذى نذره » .

وكان الدين اليهودى قبل السبي فيما عدا هاتين الخاصيتين : الحرم والذبيحة الآدمية ، لا يختلف كثيرا عن الأديان الشرقية القديمة التي تدّين بها الشعوب المحيطة بهم ، وبخاصة أديان الشعوب التي تسكن في الشرق القديم . فقد كانت كل طائفة صغيرة في منطقة ما تعبد إلهاً علياً أو قَبَلِيّاً .

وهذا نوع من التوحيد به يعبد العابد إلهه ، ولا يتكرر وجود آلهة آخرين لشعوب مجاورة . وكان الدين يتطلب من أصحابه أن يؤدّوا عبادات معينة ، مع زيارة الإله في مواعيت مقدّرة . وكانت القَبَلِيّة محور الدين ، وكان التمييز بين اليهود وغيرهم ، قبل السبي ، قائماً على تقدّسهم يوم السبت ، وتحريم بعض ألوان من الطعام ، وارتداء أنواع من اللباس ، ثم قص الشعر بطرائق مفروضة .

وكان مقياس الخير أو الشر لدى اليهود هو مقدار النفع أو الضرر الذى يعود على القبيلة . فكانت العشائر مضطرة لمعاملة المثل بالمثل ، لحياة أفرادها . وكان الأخذ بالتأثر ضرورة لدرء الخطر عنهم . وقد عبر عن هذا سفر الخروج : أنا الرب إلهك إله غيور أفتقد تقوى الآباء في الأبناء في الجيل الثالث والرابع من مبعثي . . .

وكان أرميا النبي أول من تكلم على وصية الله الجديدة بأن يحل القانون محل الأخذ بالتأثر . وقال النبي حزقيال إن الحكمة القائلة : الآباء أكلوا الحصرم وأسنان الأبناء غرست ، لن تكون بعد اليوم فإن التقليد القديم قد انقلب فأصبح « الابن لا يعمل من إثم الأب ، والأب لا يعمل من إثم الابن ، بر البار يكون عليه وشر الشرير يكون عليه » .

بل هي أسبق لعهده . فهذه الحركة هي خاصة بالشعور الإنساني العام ، وهي حالة من حالات رد الفعل ولا غرابة فيها .

والواقع أن الجماعات التي تنتمي إلى أصل واحد تشعر بعداوة لمن يخالفها من الناس ، وهذه ظاهرة نجدها عند الحيوان ، بل عند أي فئة من الناس مكونة ، حتى في عصرنا هذا مهما بلغت هذه الفئة من الرقي .

لذلك نرى أن العزلة عن الناس ، والاحتفاظ بالعادات والتقاليد المخالفة لعادات الغرب ، وتقاليدهم والتكتل والتعصب لعنصرهم ، إنما كانت من أسباب الحركة القائمة ضد اليهود في العالم .

وكانت الحمايات اليهودية حتى نهاية الحرب العالمية الأولى : تسكن المدن الكبرى في العالم الإسلامي ، وتمتع بالحرية والحرمة ، ذلك لأنها كانت تعيش في المستويين الاقتصادي والثقافي اللذين كانا للمسلمين ، ولم يكن هناك أي شعور عدائي في البلاد العربية ضد اليهود ، ولكن لما بدأت هجرة اليهود بعد الحرب العالمية الأولى من أوروبا إلى فلسطين ، وانهالت التبرعات ، ازداد المال ، وارتفع قدر المعيشة ، فنشأ الفرق بين اليهود الذين استفادوا مما ورد عليهم ، والعرب الذين اعتمدوا على موارد بلادهم القليلة بعض الشيء ، سائرين في طريق التقدم الطبيعي ، ثم كانت العوامل السياسية فاشتدت المناوأة لليهود إلى حد خطير .

وعلى أثر الهجرة اليهودية إلى فلسطين ، شرع اليهود في إحياء اللغة العبرية التي كانت منذ القرن السادس قبل الميلاد لغة مقصورة على علوم الدين ، بل إن بعض الأنبياء مثل : دانيال وعزرا ونحميا كتبوا بالآرامية لا بالعبرية ، وبالآرامية تكلم المسيح .

وقد استخدم اليهود اللغة العربية محل الآرامية في العراق ، كما استبدلوا بالآرامية الفارسية في إيران .

أما يهود بولونيا وألمانيا فإنهم يتكلمون « اليديش »

على سورية ، فدخلت فلسطين في حيز تلك الدولة منذ القرن السابع الميلادي إلى اليوم ، بل صارت قلب العالم الإسلامي .

ثم أخذت دولة الإسلام تنقسم إلى دول صغيرة بعد أن ظلت ثلاثة قرون في سلام وازدهار ، وكان المظهر الجامع بين هذه الدول الصغيرة : الدين والخلافة واللغة .

• • •

ولما قامت الحروب الصليبية كانت تنقسم الدولة الإسلامية قوتان : الفاطميون في مصر ، والسلاجقة في إيران مع امتداد سلطانهم على العراق وسورية والأناضول . وكانت حركة الشيعة قد أضعفت من شوكتها فلم تتمكن القوتان من حياة سورية حين هوجمت . ولكن الحروب الصليبية أيقظت شعوراً دينياً عنيفاً قضي على اضطراب الشيعة في المناطق التي هاجمها الصليبيون وألقت بين قلوب المسيحيين العرب والمسلمين ، كما أنها خلقت حكماً علين على جانب كبير من المهارة استطاعوا أن يطردوا الصليبيين . فأصبح لبيت المقدس منزلة خاصة عند المسلمين والمسيحيين على السواء .

وقد قامت أحياناً ملاسبات فجائية ، ترجع إلى مساعدة اليهود للمستعمر ، أو إظهار الشعور الطيب نحوه ، على نحو ما حدث أيام الحروب الصليبية ، إذ شغل البغض للمسيحيين الغربيين اليهود أيضاً . ويحدثنا التاريخ عن بعض ما جرى من اضطهاد لليهود في حلب والقاهرة في العصر العباسي ، ثم في العصر المغولي . ولكن أمثال هذا الاضطهاد لليهود مع نهب معابدهم عرفناه في الإسكندرية قبل العصر المسيحي أيضاً ، نتيجة لتصرفهم الشاذ .

وعلى هذا ، فإن الحركة القائمة ضد اليهود في العالم الغربي اليوم لم ترجع إلى معاملة اليهود للسيد المسيح ،

إلى الأذهان الاعتداء الغاشم سنة ١٩٥٦ ، لأن الصهيونية عنصر دخيل على جسم الأمة العربية ، بل هي عنصر غريب عنها ، خطير عليها يلفظه الجسم بحكم الطبيعة . ولأن الوضع في فلسطين لم يتغير منذ أربعين قرناً ، فقد حلّ العالم العربي اليوم محل دول الشرق القديم ، وفلسطين إنما هي قلب هذا العالم ، فالعوامل التي حالت بينها وبين أن تعيش بمعزل عن جاراتها في الماضي ، هي لا تزال قائمة ، بل نمت واشتدت في هذا العصر . فهي — كما قلنا — قلب البلاد العربية ، ولذلك يجب أن تبقى جزءاً لا يتجزأ من ذلك الكيان العربي الذي سيء إليه إن بقي هذا الجزء بمعزل عنه .

ولقد قال التاريخ كلمته في هذا منذ ٢٤٠٠ سنة خلت ، وهكذا فإن الجغرافيا تحدّد الأوضاع التاريخية وتكيفها .

وهي لغة قوامها لهجة ألمانية جنوبية مختلطة بألفاظ عربية وآرامية ، وقد عمّ استعمالها بينهم لغة خاصة في الحرب الثلاثينية في ألمانيا بين الكاثوليك والبروتستانت في النصف الأول من القرن السابع عشر ، ويتكلمها الآن ثلاثة أرباع اليهود في العالم .

وجاء إحياء اللغة العبرية مع فرضها على مهاجرين من اليهود ينتمون إلى أرومات مختلفة لغرض ، هو : بعث الروح القومية بينهم ، والسعى بنشرها للاتصال الثقافي الوثيق بالعالم اليهودي الخارجى ، وهذا من شأنه أن يزيد من القروق التي بين العرب واليهود ، ويشعل روح العداء .

والواقع أن أية مساعدة من الخارج لتعزيز الصهيونية في فلسطين ، يجب أن تبوء بالفشل ، وأقربها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhr.com



اللغة العربية

وحاجتها إلى معجم لغوي تاريخي

بقلم الأستاذ إسماعيل نضر

كان هذا جميعه من فضائل هذه اللغة في العصور التي ازدهرت فيها الحضارة العربية . ولكن مرت هذه اللغة عصور رأى فيها الناس أن كمال هذه اللغة منقصة فيها ، حتى لقد عمدوا إلى الدعوة إلى استعمال العامية الدارجة ، بدلا من الفصيحة العالية ، ضجراً منهم بها وتبرئاً من قواعدها وأصولها التي كانت أساس حضارة العرب في خلال قرون عديدة . بل دعا بعضهم إلى العدول عن استعمال الحروف العربية إلى اللاتينية ، شعوراً منهم بالنقص ، وفراراً من متاعب البحث والصبر عليه ، واستجابة لما ثبت في وعيهم من الأخذ بالتأليب الأقوياء الذين فرضوا على أهل العربية سلطانهم في خلال القرن التاسع عشر ، ومن ذلك العدول عن الحروف العربية إلى اللاتينية ، وهو أمر لو أخذنا به ، لتميّعت أصول آدابنا جميعاً ، بل اندثرت وبادت ، وليس وراء هذا مطلبٌ لمستعمر .

اقتصرت المعاجم التي وصلتنا عن أسلافنا على جميع المفردات وإثبات معانيها ، واختلاف هذه المعاني باختلاف مبناها الشكلي ، وهو عمل ولا شك جليل الفائدة ثابت الأثر على الأجيال . غير أن شعراء العرب وأدباءهم وعلماءهم وفلاسفهم ، قد أدخلوا على معاني هذه الألفاظ معاني جديدة استخدموها أداء لأغراضهم الفنية ، فلم يدخل كثير من هذه المعاني معاجم اللغة ومظانها ، فظلت متناثرة فيها ، يتناقلها الأدباء

قد يكون البلوغ إلى درجة عالية من الكمال فضيلة في عصر ، رذيلة في آخر . ذلك بمقتضى ما يقوم في عقلية الناس من معايير وأقيسة ، يقيسون عليها معنى الكمال في الشيء الذي يصدر عن فيه حكمهم بتلك المعايير أو الأقيسة . هذا ما ينطبق على اللغة العربية العظيمة تمام الانطباق ، فقد وصلت إلينا هذه اللغة عن آباؤنا كاملة ، بقدر ما يكون الكمال مستطاعاً في الأشياء الإنسانية . وصلت إلينا لغة علم وأدب وفن ، انحدرت إلينا عنهم بقواعدها النحوية والصرفية عن أئمة النحو والصرف ، وبسياستها المنطقية وفقهها الأصولي عن أمثال ابن جنى وابن فارس . ورثناها عن آباؤنا بفيضها ودخيلها ومعربها ومنحوتها ومركبها من الألفاظ ، وبصيغها القياسية والسماعية ، وتسلمناها مضبوطة بالشكل ، وهو نوع من الإنجاز لا تشاركها فيه لغة أخرى من لغات الأرض ، حتى لقد نستطيع أن ننطق ألفاظها اليوم كما كان يلفظها العربي القح في بوادي جزيرة العرب ، لا من حيث الإمالة أو الإشمام أو الثبر التي كانت من خصائص بعض القبائل ، ولكن من حيث الضبط الشكلي من فتح وكسر وضم وتشديد وتنوين . فقد يستطيع الكثيرون منا ، إذا أرادوا ، أن ينطقوا الآية الكريمة : « قال إني عبد الله أتاني الكتاب » - كما كان ينطقها القرشي في عصر الرسالة . وصلت إلينا هذه اللغة محصورة في معاجم كبرى ، جمعت مفردات اللغة وضبطها ، وشرحت معانيها ، وأتت على بعضها بشواهد لغوية من أقوال الفصحاء .

شعورهم بأن معاجم اللغة الإنجليزية ، منذ بداية القرن السابع عشر كانت تقصر عن سد حاجة الأدباء وأهل العلم باللغة والفنون ، وأن الزمن كلما تقدم بالأدب الإنجليزي ازدادت المعاجم قصوراً عن إدراك أغراضه والقيام على حاجاته بما يحقق الغرض منها ، حتى لقد شبه معجم « كودرى » Cawdrey الذى طبع فى سنة ١٦٠٤ إلى جانب معجم أكسفورد اللغوى التاريخى ، بالزرة إذا قيس بشجرة البلوط العظيمة . وكانت الطريقة التى اتبعت فى تأليف المعاجم الإنجليزية ترمى إلى الاقتصاد على جمع المفردات الغريبة التى لا تعرض لعامة الناس ، استناداً إلى أن ما يبقى بعد ذلك من المفردات ، هى من البيان والتداول بحيث لا ينبغى أن تدخل فى معاجم اللغة الإنجليزية .

أما الخطوة التالية فقد خطاها الأديب الكبير « صمويل جونسون » إذ عمد إلى إثبات الشواهد التى توضح التعريفات الموضوعة للألفاظ وتوحيدها . وأكمل هذا البناء العلامة اللغوى « ريتشاردسون » Richardson خطوة ثالثة ، هى : التوضيح التاريخى للألفاظ . ولهذا وجب أن يكون المعجم الكامل للغة الإنجليزية كتاباً من أضخم الكتب العالمية . وقد اضطلعت بذلك « الجمعية اللغوية » بجامعة أكسفورد ، وذلك على قواعد علمية استخلصت من تاريخ المفردات المستعملة فى اللغة ، وقد حصرت هذه القواعد فى مقدمة ذلك المعجم التاريخى ، نجتزئ منها بما يل تبييناً للغرض الأساسى من تأليف معجم عربى على هذا المنهج القويم :

« ان مفردات لغة حية عظيمة الانتشار ، سابية الآداب ، فائقة التفاهة ، ولا يمكن أن تصح كية ثابتة تحوطها حدود معينة . فإن تلك المجموعة الماثلة من الألفاظ والعبارات التى منها تتكون مفردات اللغة التى يتكلمها الإنجليز إنما تمثل ، نخلة أولئك الذين يريدون النظر فيها باعتبارها كلاً محدود التوسيع الألفاظ ، منظر واحدة من تلك الكتل السديمية المعروفة عند الفلكيين ، والتى يكون فيها نواة نيرة تستبان بدقة ، مرسله ضموها على جميع ما يحيطها ، فيخترق مناطق يقل فيها الضوء ، إلى أخرى تلوح كأنها راق كد لا تكتنه له منبى ولا غاية ، ثم تمت كدته متدرجة شيئاً بعد شيء حتى تتيب فى الظلمات الخافتة

ويروى الرواة ، فإذا أردت الرجوع إلى تاريخ الاستعمالات التى تواردت على الألفاظ ولم تحصرها المعجمات لأنها تدخل فى باب المخازن أو الاستعمال العلمى ، لم تقع فى معاجم اللغة على شيء من ذلك . وإذن فاللغة العربية لغةً محصورة من ناحية ، مشتتة من ناحية أخرى . محصورة فى المعاجم من حيث معانيها الحقيقية ، مشتتة من حيث المعانى المخازنية التى تواردت عليها ، أو الاستعمالات العلمية والفلسفية والتصوفية أو غير ذلك مما نقلت إليه الألفاظ .

وقع هذا لكثير من اللغات الحية ، شرقية وغربية . وكان أدباء الإنجليز أول من شعروا بضرورة البحث وراء استعمالات الألفاظ وتبويبها بحسب العصور ، ليخرجوا بذلك صورة كاملة لتطور اللغة بتطور ألفاظها . كان ذلك على درجات ، أفضت كل درجة منها إلى الدرجة التى تلتها ، فبدأوا بجمع المفردات وتعريفها تعريفاً يتفق ومعانيها الحقيقية ، من غير أن يلقوا بالاً إلى تطور معانى الألفاظ بتطور حاجة اللغة إلى المعانى المستحدثة والتى تكون قد جرت على أقلام الكتاب ، أدباء كانوا أو علماء . وفى أواسط القرن الماضى ، شرعوا يضعون القواعد التى يصنعون بها معجماً لغوياً تاريخياً يجمع شتات لغتهم ، ويظهر خطى التطور التى أصابت ألفاظها من حيث المعنى ومن حيث الاستعمال ، وعكفوا على ذلك زهاء ثلاثة أرباع قرن من الزمان ، حتى استطاعوا أن يخرجوا معجمهم اللغوى التاريخى فى سنة ١٩٢٨ ، فكان أول معجم ظهر على هذا النهج فى تاريخ العالم ، وتبهم فى ذلك القرنسيون والأمريكيون وغيرهم من الأمم التى يرى أهلها أن اللغة قداسة تستحق عناية الآباء والأبناء وما يدرج وراءهم من الأجيال .

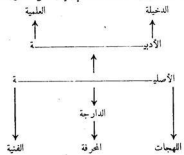
كان السبب الذى حدا علماء اللغة من الإنجليز إلى القول بضرورة تأليف معجم جديد على قواعد جديدة ،

« فعمم جديد يولفه معجبون محدثون ينبغي أن يتفهم جميع الألفاظ العامة في الأدب الحديث (الكلام) ، وكذلك الألفاظ العلمية والفنية والحرفية وألفاظ المهجات والألفاظ الأجنبية المستعملة في اللغة والتي درجت بها الألسن ما عاير مرتبة » الألفاظ العامة » لغة . وبعد كل هذا ينبغي أن يعلم المعجمي أن الخط الذي رسمه الألفاظ العامة سوف لا يرضى النقاد . ذلك بأن مجال « الألفاظ العامة » يتسع بمقتضى اطلاع كل ناقد وبجوده وأعماله ومماشه من حيث إقامته في الريف أو المدن أو في بلاد أجنبية ، كما يضيّق هذا المجال في النواحي التي لا صلة له علميا بها . فليست إنجليزية أي فرد هي الإنجليزية برمتها ، ولذا ينبغي للمعجمي ألا يقتنع إلا برصد الجزء الأعظم من الألفاظ التي يستعملها كل فرد بذاته ، وهذا يفوق ، بما لا يمكن تقديره ، مجموع الألفاظ التي يستعملها فرد واحد . »

« بالإضافة إلى الألفاظ العامة لغة ، وبالإضافة إلى كل اتجاهات التوسع والتباين فيها ، تقع على عدد غير محدود من أسماء الأعلام مرتجلة ومتقولة تخرج عن دائرة الألفاظ المعجمية ، في حين أنها تمسها من آلاف النواحي التي تضفي على هذه الأسماء ، وبصورة أخص على اللغات والأعمال المستمدة منها ، قيمة معنوية تختلف بحسب الأحوال . وفي هذه الحالة ينبغي أن نرسم حدوداً قد يزيدها أثر الاختيار أو يقل . »

« كذلك نجد أن لغة ناسية أخرى لا يمكن تحديد نغومها ، ذلك إذا نظرنا إلى اللغة من حيث علاقتها بالزمان . فإن المفردات الحية لغة من اللغات ، لا تتجلى من صفة الاستقرار في تكوينها ، أكثر مما تتجلى من صفة التغيير بتجدد نغومها . ففردات اللغة اليوم غيرها منذ قرن من الزمان ، وكذلك ستكون غيرها بعد قرن يمر من الآن . ذلك بأن عناصرها المكونة لا تتأثر في التحول وتجدد مستمرين ولكنها بما يتبعها الأثر . فالألفاظ القديمة يتولاهما الإغفال فتصبح مهجورة أو ميتة . ذلك في حين أن الألفاظ الجديدة دائمة التفلل في تضاعيف اللغة . وموت كلمة من الكلمات ليس من الأشياء التي يمكن تحديد زمانها تحديداً تاماً . ذلك بأن موت الكلمة عبارة عن عملية اختفاء ، تستمر زمناً متناظراً ، لا يستطيع المعاصرون أن يدرّكوا نهايتها . فكلما تستعمل في هذا العصر ، لا يمكن أن نهبّر ، وإنما تموت بعض الكلمات بموت أجدادها الذين كانوا يستعملونها . حتى بعد أن تكف عن استعمال كلمة ، فإن ذكرها تظل حية قائمة ، وتبقى حية على اعتبار إمكان الرجوع إلى استعمالها . فإذا مات آخر من يحتل أن يستعملها ، ماتت الكلمة ، ومن هنا نجد أن هناك عدداً كبيراً من الألفاظ نكف في أنها وحدة من الوحدات الحية في اللغة ، ذلك بأنها حية عند البعض ميتة عند آخرين ، ونرى من جهة أخرى أن الألفاظ يمكن أن يكون لها حق الدخول في مجموعة المفردات المعترف بها في اللغة وهي ألفاظ يمكن أن يعود بعضها إلى التثقيب والاستعمال ، بل هي من الألفاظ الكثيرة الدوران على ألسنة بعض المتكلمين وأقلام بعض الكتابين ، وهي ليست من الإنجليزية الجيدة عند البعض ، أو

به ، من غير أن يدرك كيف غابت وكيف ابتلعها تلك اللغات . فالغة في تكوينها وحقيقتها يمكن أن توازن بواسطة من تلك العناثر الطبيعية التي يصنعها الحيوانيون والنباتيون ، والتي تتخذ فيها أنواع مثالية لتكون بمثابة النواة الجوهرية لقليلة من قبائل الحيوان أو النبات ، في حين تتصل هذه الأنواع بأنواع أخرى ، تكون فيها تلك الصفات المادية أقل ظهوراً ثم أقل ظهوراً ، حتى تختفي في النهاية عند حافة نائقي عندها بصور الخفوت صفاتها المثالية وتزعت إلى الاندماج لاشعوريا في قبائل مختلفة تعف بها في النظام الطبيعي ، أي إلى حيث يكون تحديد مركزها الحقيقي غامضاً ومشكوكاً فيه . ومن أجل أن يسهل الباحث الطبيعي مهمته في التصنيف يبدأ بوضع خط يحدد عنده تقوم شعب أو قبيلة من الأنواع ، بحيث يكون هذا الخط في خارج نطاق صورة معينة (حيواناً أو نباتاً) أو في داخل نطاقها . ذلك في حين أن الطبيعة لم ترسم مثل هذا الخط في ناحية من نواحيها ولم تقم ندلاً في تضاعيفها . كذلك مفردات اللغة الإنجليزية ، فإن لها نواة أو بالأحرى كتلة مركزية مكونة من آلاف من الألفاظ لم يطن في إنجليزيةها ، ومن هذه الألفاظ جزء أدب صرف ، وجزء آخر على صرف ، فأغلبية هذه الألفاظ أدبية علمية ، وهذه هي التي تدعى ألفاظ اللغة الأصلية . غير أن هذه الألفاظ موصولة من جميع نواحيها بألفاظ أخرى تخص أحقيتها في أن تسمى هذه التسمية تتضائل شيئاً فشيئاً ، في حين أن تضال أحقيتها أن تكون من « الألفاظ الأصلية » بمجرها نحو مجال آخر : أي نحو المهجات الحية ، أو التعريف أو الكلام الاصطلاحي الذي يكون لبعض الطوائف والبلديات أو العبارات التجارية أو ما توافق عليه بعض النخب الاجتماعية ، أو المصطلحات العلمية التي يشارك في استعمالها كل الأمم المتقدمة ، واللغات التي يتكلمها أهل البلاد الأجنبية أو بعض الأمم الأخرى . ولن تقع في جباة ذلك على خط تعييني في جميع هذه الاتجاهات . فدائرة اللغة الإنجليزية لها مركز معروف تمام المعرفة ، حدد تمام التحديد ، ولكن لن نقف هنا على محيط محدود . ذلك في حين أن الاستفادة العلمية من معجم ينبغي أن يكون لها بعض الحدود ، وأن معجماً ما ، لا بد من أن يكون له منتهى رعاية . وهنا ينبغي للمعجمي أن يتشبه بالعالم الطبيعي ، في رسم خط أولياً في موضع ما لكل اتجاه من اتجاهات الانفراج والتباعد . وقد رسم مؤلف مقدمة أكسفورد شكلاً بيانياً لألفاظ اللغة الإنجليزية على الصورة الآتية :



فيها المفردات على مر السنين وتتلأ الأجيال ، من المعنى الحقيقي إلى المجازي ، وضروب ما أصاب المجاز من تحوير في المعنى والاستعمال .

أما طبقة وضع هذه المعاجم فشاقة ؛ لأن وضعها يقتضى جمع الكتب التي ظهرت في عصور اللغة جميعها ما دامت لكتاب أو شعراء معروفين ، وتبويبها بحسب أزمانها ، ثم العكوف على قراءتها قراءة مدققة ، ونقل جميع الألفاظ العربية التي ترد بها ، والاستعمالات الجديدة التي تعرض للقارئ ، وخاصة إذا كانت استعمالات مبتكرة تنقل اللفظ من معنى إلى معنى مجازاً ، وكذلك جميع الشواهد التي يرد فيها ذلك اللفظ شعراً أو نثراً ، مع ذكر المصدر والصحيفة التي ورد بها وتاريخ طبع الكتاب إذا كان مطبوعاً ، وتعيين عصر المؤلف فقط إذا كان مخطوطاً .

هذه الطريقة تقتضى جمع ألوف من الكتب مخطوطة ومطبوعة وتوزيعها على قراء يجيدون اللغة العربية ليقوموا بتصنيف ألفاظها على الطريقة التي شرحها ثم إفرغها في جذاذات ؛ ثم يعاد النظر في الجذاذات لترتب حسب حروف الهجاء ، ثم تبويب بعد ذلك بحسب الألفاظ لتتجمع الجذاذات الواردة لكل كلمة معاً ، ثم تقرأ بعد ذلك ليستبعد منها المكررات أو المعاني المترادفة الواردة على أقلام كتاب مختلفين ، ثم يشرع في تحوير المادة مما استخلص من الجذاذات على ترتيب خاص .

هذا الأسلوب يتأى نزعة الحفاظين القائلين بأنه لا يحتج بقول عربي مهما كان فارهاً تحريراً إلا إذا كان من أهل عصور الفصاحة ؛ وعصور الفصاحة العربية تنهى بالقرن الثالث الهجرى . أما إذا أريد وضع معجم تاريخي للغة العربية فيجمع شتات ألفاظها وأساليبها واستعمالاتها المختلفة منذ الجاهلية إلى الآن ، فلا شك في أن ما استعمل في عصور الفصاحة سوف نخطئ بما استعمل المولدون ، وما استعمل المولدون (وهم

هى ليست إنجليزية بحال ، عند البعض الآخر) .

« إذا اتبنا طريقة تقسيم الألفاظ قسمين : مستعمل ومهجور ، وجعلنا الفكرة في اللغة مقصورة على الألفاظ التي هى إنجليزية صرفة منذ البداية أو من عصر ما من العصور ، فإننا بذلك ندخل ناحية من موضوع بحثنا يكون استعراضنا فيها لطبيعة اللغة ناقصاً غير تام . ذلك بأننا نعرف مفردات العصور السالفة عن طريق المولدات التي تركها السلف ، ومقدار علمنا بها يتوقف على كمية ما يصل إلينا من هذه المولدات والمآلات يحدونها . وكلما كان رجوعنا إلى الماضي أبعد وأقصى ، نقصت هذه المولدات وقل حصول المفردات التي يمكن أن تقع عليها (١) » .

تظهرنا هذه الحقائق على أن اللغة العربية العريقة ، ليست بدءاً بين اللغات . وهى إذن فى حاجة إلى معجم تاريخي . هذه الحاجة ، حاجة اللغة العربية إلى معجم لغوي تاريخي ، لها فى آدابنا تاريخ قريب ، ينبغى لنا أن نقصه فى هذا الموطن من البحث ، لما قد نتوقع فى قصه من فائدة ، إن لم تكن إلى ناحية اللغة ، فإلى ناحية التاريخ .

عن المرسوم الذى صدر بتأليف المعجم اللغوي بهذه الناحية ، فخصها بالفقرة الثانية من المادة الثانية من دستوره ، فنص فى هذه الفقرة على أن يقوم (المعجم) بوضع معجم تاريخي للغة العربية ، وأن ينشر بحثاً دقيقة فى تاريخ بعض الكلمات وتغير مدلولاتها .

ولما عدل هذا المرسوم بآخر ، احتفظ المشروع الجديد بهذا النص . أما أن يقوم المعجم بوضع معجم تاريخي للغة العربية ، فأمر يحتاج إلى شرح وبيان .

المعاجم اللغوية التاريخية خلقت جديد عكف على وضعه الأوروبيون منذ قرن من الزمان . وفى الحق أنها ابتكار جديد ، جدير بكل أمة تحترم ذاتها وتحاول نشر ثقافتها اللغوية ، أن تنتحلها وأن تنفق فى سبيله غاية ما تستطيع من جهد ومال . ذلك بأن معجماً لغوياً تاريخياً إنما يكون بمثابة ديوان شامل للغة يجمع إلى مفرداتها أساليب الاستعمال فيها ، والمعاني التي تنقلت

(١) إلى هنا ينشئ المنقول عن مقدمة معجم اكسفورد اللغوي

أولاً - أن يقوم الأستاذ « فيشر » نفسه بترتيب هذه الجداول .
ثانياً - أن يشرّف على إعادة تحريرها لتكون مدة الطبع .
ثالثاً - أن يماونه موظفون يقومون بمراجعة الشواهد في الكتب التي جمعت منها أصلاً ويعيدون المادة من الجداول بإشرافه .
رابعاً - أن يقيم الأستاذ « فيشر » بمصر ستة أشهر من كل سنة لقيام بهذا العمل ، وأن يعطى مكافأة تكفي لنفقته في خلال المدة التي يقيمها في مصر .

خامساً - أن تقوم وزارة المعارف (التربية الآن) بطبع معجم الأستاذ « فيشر » فيخرج في حلقات صغار كل حلقة منها ١٢٠ صفحة مثلاً تعجلاً في الانتفاع به ، وليكون مثلاً يحتذى في استخراج الألفاظ من الكتب التي ألفت في العصور التي تلت القرن الثالث الهجري ، أي حيث انتهى عمل الأستاذ « فيشر » .
وهنا انتهت مرحلة ، لتبدأ أخرى .

لقد وضح إذن لجمع اللغة العربية أن العمل الذي يريد الاضطلاع به ، يتناول جميع ألفاظ اللغة والوقوف على أوجه استعمالها في مؤلفات تجمع من أول القرن الرابع الهجري إلى عصرنا هذا ، وهي فترة طويلة تبلغ حوالي عشرة قرون . ولما وضح لجمع اللغة أن هذا العمل يستغرق وقتاً يمتد إلى عشرات السنين ، قرّر رأيه على أن يجيب الأستاذ « فيشر » إلى ما طلب ، ويشكره على هديته القيمة ، لأنه بذلك يكون قد اقتصد وقتاً كان لا بد من أن ينفقه في بحث مؤلفات أربعة قرون قبل القرن الرابع ، قرن في الجاهلية وثلاثة في الإسلام .

ولما كان معجم الأستاذ « فيشر » ، كما أسلفت ، إنما يتناول مصدر الفصحاة العربية ، وهي العصور التي ظلت اللغة فيها مبرأة من آثار المولدين ، رأى بعض أعضاء الجمع رأياً ، خالفهم فيه البعض الآخر . رأى البعض أن يظل معجم الأستاذ « فيشر » مستقلاً عن بقية المعجم اللغوي التاريخي ، وإن كان جزءاً منه ، ليختص بجمع شتات الفصح من الألفاظ والركائب .

ورأى فريق آخر أن هذا المعجم ينبغي له أن

الذين عقبوا على أهل الفصحاة) سوف تختلط بما استعمل المحدثون . ويعتقد المحافظون أن هذه كارثة عظيمة ، لأن دخول لفظ جديد على اللغة بعد الذي استعمله العرب إلى القرن الثالث بمثابة هدم لبناء اللغة ، وضرب في أصولها بمعاول التخريب ، كأن اللغة في اعتبارهم ملك لأقوام بادوا ، لا ملك لمن يتكلمونها ويستعملونها .

على أن هذا الإغراق في المحافظة ، لا ينبغي أن يكون من أغراض الجمع وضع معجم لغوي تاريخي للغة العربية . ومعنى أنه تاريخي ، يحتم أن تجمع جميع مفرداتها المستعملة في الكتب والدواوين والمعاجم ، قديمة وحديثة ، ومنذ أول نشأتها إلى اليوم في سفر واحد . فلا مفرّ إذن من وضع هذا المعجم على القواعد التي انتحاه الإنجليز في وضع معجمهم وأخذها عنهم الفرنسيون والألمان .

في الدورة الأولى من دورات انعقاد مجمع اللغة العربية ، دار البحث في تنفيذ الفقرة الخاصة بتأليف المعجم اللغوي التاريخي ، وتقدم الأستاذ « فيشر » المستشرق من جامعة « أيبزج » وعضو الجمع ، وشرح لأعضاء الجمع كيف أن كل الأمم الأوروبية أخذت تنتج في وضع معاجمها متجديجداً ، هو المنحى اللغوي التاريخي ، وفسر طريقة وضع هذه المعاجم ، فكله الجمع أن يضع في هذا الصدد بحثاً مسهباً ، عرضه على الجمع فوافق عليه ، وشرع الجمع بعد العدة لوضع أساس هذا المعجم .

في أثناء دور الانعقاد الثاني للمجمع (١٩٣٥ م) عرض الأستاذ « فيشر » أنه على استعداد لأن يهب إلى الجمع جميع جذاذاته التي جمع فيها مفردات الكتب التي وصلتنا عن مآثورات قرن جاهلي كامل ، والثلاثة القرون الأولى بعد الإسلام ، وهي عصور الفصحاة العربية ، وأنه على استعداد لأن ينقلها إلى مصر تلقاء شروط هي :

وإبن المعز والبيهقي وأبي نواس وعمر بن الفارض وغيرهم ، وفي جامع الأثقال القصصية وفي أواخر كتب أيام العرب والسير والتواريخ وتراجم الرجال والنساء ، وفي أجود جماعيم الأدب ، وفي كتب كل فنون العلم الموثوق بها والمعتد عليها ، وكذا في كتب البردى وفي الكتابات المنقوشة والكتابات التي على النقود . ولا يغفل عن قراءات القرآن الكريم والروايات الجيدة الخالصة للروايات الواردة في نصوص الكتب المطبوعة ، ولو أمكن أن يودع المعجم كلمات كل الكتب العربية بلا استثناء لكان حسناً . غير أن المؤلفات العربية أكثر من أن يمكن ملاحظتها ومراجعتها كلها ، فلذلك لا بد من أن يقتصر على أشهر الدواوين وكتب علمية المؤلفين وثقات المصنفين : (ب) جميع الكلمات والتراكيب والمعاني التي وردت في غير المراجع العربية الكبيرة نحو الصحاح والمخصص ولسان العرب وتاج العروس وغيرها ، وهي مفقودة في متون الكتب المذكورة في فصل (أ) على شرط أن لا يعدلها ما يشهد بصحتها : (ج) الكلمات والتراكيب والمعاني التي تتضمنها تلك « دوزي » للمعجم العربية ، ولكن يلزم أن تراعى أيضاً البحوث الانتقادية « لفلشر » على هذا التصنيف : (د) الكلمات والتراكيب والمعاني المبنية في المجموعات والقهارس الأجيدي التي نشرها مستربون ، منفردة أو ملحقه بمجموع كتب ودواوين شعر طبعت باعتنائها نحو تصانيف « فنيان » و « فون كريم » و « ديغوي » و « بون » ، وغير هذه كثيرة يطول ها هنا تعدادها . وليلهم أن الكلمات والتراكيب والمعاني التي تقدم الكلام عليها في فترق (ج) (د) قد أثبتها المؤلفون المشار إليهم بشواهدهم .

هذا عن مصادر البحث . أما طريقة جمع محتويات المعجم فتجري على الطريقة الآتية :

« يفرد لكل كلمة وتركيب ، ومعنى جذاة خاصة بها وفيها إلى إيبين (بن هلالين) الكلمة المخصوصة كما هي في المصدر الذي أخذت منه ، وعلى اليسار عند الأفعال مانضها ، وعند الأسماء أجدعها مرفوعة وفي أعلى أصلها . وفيها علامة على ذلك ذكر الجملة أو البيت الذي هي منه جزء أو كل إذا اقتضى الحال ذلك ، وتفسير الكلمة وذكر قائلها والمصدر مع رقم الصفحة والسطر في المنشور ورقم القصيدة أو القطعة أو البيت في المنظوم . »

وضرب على ذلك مثلاً بالمصراع الأول من البيت الأول من معلقة امرئ القيس : « قِفَا نَيْكُ من ذكرى حبيبٍ ومَنْزِلِ » : هكذا :

وقف

وقف

(قفا)

معروف لا يتعدى

امرؤ القيس : المعلقة بيت ١

...

يتدمج فيها سوف يقوم المجمع بجمعه من ألفاظ العصور المتأخرة واستعمالاتها وشواهداها ، ليكون المعجم اللغوي التاريخي شاملاً ، مستندي إلى أن تاريخ استعمال اللفظ يمكن الاستدلال منه على فصاحته فيما استعمل فيه . وبذلك يصبح هذا المعجم ، سملاً كاملاً لألفاظ اللغة ودبواناً شاملاً لأساليبها على مدار العصور .

...

نقلت جذاذات الأستاذ « فيشر » إلى مجمع اللغة ، وما تزال به حتى الآن . وهنا بدأت مرحلة ثانية ، عقيبت على المرحلتين الأولىين .

كان من الضروري أن يعاون الأستاذ « فيشر » فئة مختارة من الشباب ذوي الإلمام بالأدب ، يقرءون الكتب ويجمعون غريب ألفاظها وينقلون شواهداها في جذاذات منظمة على نمط خاص . وبحكم وظيفتي في مجمع اللغة العربية إذ ذاك ، واختيار الأستاذ « فيشر » ، أشرفت عامين كاملين على هذا العمل العلمي اللغوي العظيم . ونشأ بيننا ضرب من الصداقة الصافية الكريمة ، كانت أساساً لتعاون كامل ، وعكف المساعدون على

القراءة وتبويب الجذاذات بحسب المؤلفات التي تقرأ تمهيداً لتصنيفها بحسب أوائل حروف الكلمات ، حتى إذا أشرفت دورة انعقاد المجمع في سنة ١٩٣٨ على الانتهاء ، كنا قد أعددنا تقريراً شاملاً عن المعجم عرض على هيئة المجمع فأقرته بمجلسه . وسافر الأستاذ « فيشر » إلى ألمانيا في صيف سنة ١٩٣٩ ، وقامت الحرب العالمية ، ولم يعد إلى مصر ثانية ، فقد واقته المنية ، نهاية كل حي ، رحمه الله .

جاء في ذلك التقرير عن تصنيف هذا المعجم : « أن يجمع ويكون (فيه) يمتنع غير مناج لم اللغة العصرية (أ) جميع الألفاظ وصيغ الألفاظ والتراكيب والمعاني المختلفة للألفاظ الواردة في الكتب العربية التي لها أهميتها بين المؤلفات العربية القيمة أي في القرآن الكريم ، وفي الحديث النبوي الشريف ، وفيما جادت به قرائم الشعراء المجهلين والمفهرمين والإسلاميين وأشهر المولدين نحو أبي فراس والمتنبي وأبي العلاء المعري والعباس بن الأحنف وإبن الرومي

أما ترتيب المعجم ، فهذه طريقته :

(١) لا يكون الترتيب الأبجدي للمعجم على أسلوب الجوهري في إيراد الكلام على اعتبار أواخر أصولها ، بل يكون على اعتبار الحرف الأول والثاني ، كما هو ترتيب جمل اللغة للإمام ابن فارس ، والمفردات في غريب القرآن للشيخ الراغب الأصفهاني ، وأساس البلاغة والتقائق وكلاهما للإمام الزعزعي ، والمغرب في ترتيب المغرب للإمام المطرزي ، والمصباح للإمام القيومي ، ومحيط المحيط وقطر المحيط وكلاهما لبطرس البستاني ، وأقرب الموارد لسعيد الخوري الشرتوني ، وغنار الصحاح للإمام محمد بن أبي بكر الرازي بترتيب محمود خاطر ، وغيرها .

(ب) يكون في كل مادة على وجه سهل المراس على كل مطالبى اللغة العربية : أولا : جميع أبنية الأفعال ، وثانياً : جميع أبنية الأسماء . ويتقدم كلا النوعين كل بناء مجرد كل بناء مزيد فيه كذلك تتابع أبنية الأفعال في المعاجم وكتب الصرف المطبوعة في الأضطرار العربية . وكل واحد من هذه الأبنية الفعلية والاسمية يكون صدر فقرة منفردة في المعجم . ويجب أن يضاف إلى أبنية ماضي الأفعال الثلاثية أبنية مضارعها . وإلى أمتحن الطريقة التي قد سلكها صاحب أقرب الموارد في وصف هذه الأبنية وقد بينا في المقصد الأول بكتابه بالقول الآتي :

الباب الأول : باب تَصَرُّبٍ يَنْصُرُ وعلامته (ن)
 الباب الثاني : ضَرْبٌ يَضْرِبُ « (ض)
 الباب الثالث : « قَطَعَ يَقْطَعُ » (ع)
 الباب الرابع : عَلِمَ يَعْلَمُ « (ل)
 الباب الخامس : كَرَّمَ يَكْرُمُ « (ر)
 الباب السادس : حَسِبَ يَحْسِبُ « (س)
 وهو قليل

وأرى أن تؤخذ هذه العلامات في تصنيف المعجم أو علامات تماثلها . ويجب ثانياً أن يضاف إلى أبنية الأفعال الثلاثية أبنية مضارعها متتابعة . ويجب ثالثاً أن يضاف إلى الأسماء المفردة أسماء جموعها المتنوعة . وأن أكثر اللغويين قد أغفلوا في معاجمهم الأبنية المقتضية المطردة مثل اسم المرة واسم النوع ومصادر ما فوق الثلاثي واسم التفضيل وأفعال التعجب وجمع السلامة بقسميه للعلم بطريقة أخذها . والأحسن أن تذكر للاستئناس .

بكي
 (نبك)

معروف
 امرؤ القيس : المعلقة بيت ١

من
 (مين)

من للتعليل : معروف
 امرؤ القيس : المعلقة بيت ١

ذكر
 (ذكري)

اسم لذكر بالقلب : معروف

امرؤ القيس : المعلقة بيت ١

حيب
 (حبيب)

بمعنى حبيبة أى محبوبة
 امرؤ القيس : المعلقة بيت ١

نزل
 (ومنزل)

مكان النزول : معروف
 امرؤ القيس : المعلقة بيت ١

وقد تعلق هذا المنهج بشروط . جاء في ذلك التقرير الخطير :

« ومن البديهي أن لا منفعة من تقييد الكلمات المتداولة والكثيرة الدوران المرة بعد المرة . ولكن لا بد من أن تؤخذ من مصادر عدة ، ليعلم بإحكام دائرة استعمالها ، ومدة تداول الألسن لها ، ويفهم من هذا أنه يجب أن ترتب جميع الجنازات بعد الفراغ من إعدادها بحسب الحروف الهجائية تمهيدا لتصنيف المعجم » .

(١) أخذ كذا بقوة أو حيلة : ويشتمل هذا الوجه على المعاني الآتية :

١- أمسك شخصاً أو شيئاً : قبض عليه (باليد أو بالذراع أو بالأسنان ونحوها) :

« خذوه فاعثلوه إلى سواء الجحيم ؛ خذوه فغلوه ثم الجحيم صلوه ؛ قال خذها ولا تخف (قرآن) ؛ لا ترى إلا أخار رجل + أخذاً قِرناً (طرفة) ؛ وأخذتها قسراً وقلت لها اقعدى (الثابتة) ؛ ألقيت أغلب من أسد المسد ؛ أخذته عفر وتطريح (أبو ذؤيب) ؛ أخذنا الفروع واجتثنا أصولها (حسان) ؛ فأخذ صفوان السارق ؛ إن الله يملئ (وقرى يمل) للظالم حتى إذا أخذه لم يفلته ؛ إذا أرسلت كلبك وسميت فأخذ فقتل ؛ كلمهم مأمور أن يأخذوك (سم الحديث) ؛ أخذه أخذ سبيعة (المسكوى) وقد تعدى «أخذ» هذه الباء فيقال : «أخذ» بشيء .

٢- حاز شيئاً

فل تظلم بأخذك ما تشاء (المفليات) ، أمسكوا علينا ما أخذتم من أرضنا وفروا ما جمعت (الغبري)

٣- ذهب بشيء ظلماً أو غصباً .

ولا يحل لكم أن تأخذوا مما آتيتموهن شيئاً ؟ فلا تأخذوا منه شيئاً ، أتأخذونه ههنا وإمنا مينا ؟ وكيف تأخذونه وقد أفضى بعضكم إلى بعض ؛ وكان وراءهم ملك يأخذ كل سفينة غصباً (القرآن) ؛ إذا تعدى + ليأخذ كل مفهور يقسر ؛ إذا تعدى + ليأخذ حق مظلوم (الغناء) ؛ وأنه أخذ ماله بنطى ، فانظر من أخذ ماله (كتابات عل البردى) ؛ من أخذ شيئاً من الأرض ظلماً فإنه يطوّقه يوم القيامة من سبع أرضين (سم الحديث)

٤- قبض على شيء في الحرب ؛ غنمه .

إذا انطلقتم إلى مغامرتنا لتأخذوها ، ومغامرت كثيرة يأخذونها ؛ وعديم الله مغامرت كثيرة تأخذونها (القرآن) ؛

يضاف إلى ذلك قواعد أخرى لم تذكر في النسخ السابق وهي :

(١) أن تصب كل كلمات المعجم بغاية التدقيق ، إما بذكر مثال مشهور عقيباً ، وإما بالنص على حركات حروفها .

(ب) أن تكتب كل كلماته وتراكيبه ومعاني كلماته المختلفة بشواهد لها بأن يضاف إليها أسماء الأصول التي أخذت منها مع ذكر مؤلفيها أو شعرائها والصفحة والسطر أو القصيدة والبيت . أما الكلمات الكثيرة الدوران ، فيكفي أن يضاف إليها الشواهد المهمة الدالة على خواصها وزمن استيلائها ودائرته مزيداً عليها علامة مصطلحة تشير إلى كثرة تكررها . وأما الكلمات القليلة الوجود فالأحسن أن تعدد كل المواضع التي وجدت فيها .

(ج) أن يوسم كل الشواهد التي أخذت من الشعر بنجمة أو علامة مثلاً ليعرف من المعجم الفرق بين لغة النظم ولغة النثر .

(د) أن ترتب الشواهد دائماً بحسب تواريخ الأصول التي اقتبست منها ليظهر عند الاطلاع حياة الكلمات وتاريخها . ولا بد من ذكر عمر الأصول صراحة إذا اقتضى الحال ذلك حتى لا يبقى مجال للشك .

(هـ) أن يجعل لكل من المغرب والديغال من الكلام علامة مصطلحة وأن يبين أصله بدقة أرمياً أو عبرياً أو يونانية أو لاتينية أو فارسية أو تركية أو فرنسية أو إنجليزية . . . الخ

(و) أن يعرف على قدر الإمكان كل ثبت وحيوان تعريفاً كافلاً لأفراده من جميع مشاركات في الجنس ، وأن يفسر اسمه أيضاً بما يعرف به من الأسماء العلمية الشائعة بين الأمم .

(ز) أن تفسر كل الاصطلاحات الحديثة بأسمائها العلمية الدورية .

وزيد إلى ذلك اقتراح بأن يضاف إلى كل كلمة وتركيب ، ترجمة موجزة إنجليزية وفرنسية .

• • •

شرعنا بعد وضع هذه القواعد في تحرير بعض مواد المعجم ، لتكون مثلاً يحتذى في تحرير بقية المواد . وأنقل هنا الثالث الأول في مادة «أخذ» كما عرضت على مجمع اللغة ، مع إهمال بعض صفحات المصادر :

«أخذَ يأخذه أخذاً وتأخذاً (للمبالغة) : (سم ابن الأعرابي) وبأخذاً (الأعاني) ؛ والأمر منه : أخذٌ ؛ وقد جاء على الأصل فقليل : «أؤخذ» (ابن سيده) ؛ ونقل أبو حيان أن : «وَأَخَذَ» لغة في «أخذ»

قال يرجع (سم الحديث) ؛ فأخذ طهسان فرفع إلى الوليد بن عبد الملك (السكرى)

(١٠) منع شخصاً ؛ كَفَّمَهُ
فأخذني والله أخذاً كسرتني عن بعض ما كنت أجد (البنارى)

(١١) حجز على مال
فأخذها (أى أَلْفَ الحِوَان) : (الطبرى)

(١٢) طعن فى شخص
أخذه بلسانه ؛ أخذتنا بالجود وفوقه (فلما هي مبالغة وتشنيع) (لين)

(١٣) تمكن من شخص أو حيوان فقتله
وهمت كل أمة برسولهم ليأخذوه (القرآن) ؛
مما للقتيل الذى أغدو فأخذه + من دية فيه يعطأها ؛
فقتلهم والسيوف تأخذهم + أخذاً عتيقاً ... (حسان) ؛
أخذنا على الجفرين آل محرق (فى الشرح) : أخذنا
= قتلنا : (دوالرية) ؛ فكل فإن أخذ الكلب ذكاة
(سم الحديث)

(١٤) أهلك واستأصل (ناسا)

والضرب يأخذ منكم فوق ما يدع (المنبى).

(١٥) عاقب ؛ عذَّب : أخذ شخصاً أو ناساً

بعذاب أو نحوه

أخذناهم بغتة فإذا هم مبلسون ؛ كذلك أخذ ربك إذا أخذ القرى وهى ظالمة ؛ إن أخذه أليم شديد ؛ ثم أخذتهم فكيف كان عقاب (القرآن) ؛ فأخذهم الله يوم بدر (البنارى) ؛ ومن أذى الله فيوشك أن يأخذه (سم الحديث)

(١٦) غلب ؛ قَهَرَ : بمعان مجازية

● خَلَبَ ؛ أعجب : أخذ الثوب المزخرف القلوب

مأخذه ؛ أخذ بقلبه (سم لين)

● أسكر (الشراب) : أخذ الشراب برأسه ؛ أخذ فيه

الشراب ؛ أخذ منه الشراب (شرح لين)

ليعودنَّ لَعَدَّ عكرها + دلَّج الليل وتأخذ المسح (الأعشى) ؛ هجائن + أخذنا أباهما يوم دارة مأسل (ذو الرمة) ؛ حتى نجوت ولما بأخذوا سكتبى (حماسة) ؛ وأخذوا الحميد مائة بدرة أموالاً (الطبرى) .

٥- أسر شخصاً ؛ سباه .

فاقتلوا المشركين حيث وجدتموهم وخذوهم ؛
فإن تولوا فخذوهم واقتلوهم حيث وجدتموهم ؛
فخذوهم واقتلوهم حيث ثقفتموهم (القرآن) ؛ إن يأخذوك تكحل ونخصبى ؛ أن يأخذوني عنوة +
أقرن إلى شر الركاب وأجبت ؛ فلانى + طَبَّ
بأخذ الفارس المستلثم (عنزة) ؛ إن تأخذوا أسماء موقف ساعة + فأخذ ليل وهى عنراء أعجب ؛
أخذن حريات وأبدبن ميجلدا (المبرد) ؛ وكذلك الخساء
والفتنى (ابن سعد) .

٦- صاد (أسر حيواناً برياً) .

ثعلب فى حجر إن أقمت عليه أخذته (ابن سعد) ؛
ومرَّ يبيئهم وقد أخذوا ذئباً فأوثقوه (الفرزدق) .

٧- تَغَلَّبَ (على بلد ، أرض) ؛ فتح (بلداً ، أرضاً) .

لما افتتح النبي (صلم) خبير أخذها عنوة (ابن سعد) ؛ كان وجهه إلى نجران حتى أخذها (الطبرى) .

٨- غَلَبَ ؛ قَهَرَ (ناساً ؛ جيشاً ، عدواً) .

إن تأخذ الناس لا تدرك أخذتنا (الطرماع) ؛
أعجب بأخذكه ؛ لقد أقدموا لوصادفوا غير أخذ ؛
وأخذ للحواضر والبوادي + بضبط لم تعود نزار ؛
ما يشك الاعين فى أخذك الجيش (المنبى) .

(٩) حبس (مجرماً)

ما كان ليأخذ أخاه ... إلا أن يشاء الله ؛ فخذ أحدنا مكانه ؟ معاذ الله أن تأخذ إلا من وجدنا متاعنا عنده (القرآن) ؛ فى البكر يؤخذ على اللوطية ،

وما تأخَّرَ : المغرب للمطرزى في ما قدم أخذه ،
ما قَرَّبَ وما بَعَدَ ، وأخذه المقيم والمقعد : أى المَهْمَ
(مجلة الجمعية الشرقية الألمانية)

(١٩) أصاب ، اعترى (ناساً : بلية ، عذاب ،
لومة)

أخذتهم الرجة ؛ فأخذهم الطوفان ؛ فأخذتهم
الصاعقة ؛ فأخذتهم صاعقة العذاب ؛ وأخذ الذين
ظلموا الصبيحة ؛ فأخذتهم الصبيحة (القرآن) ؛ فأخذتهم
سنة ؛ إلا أخذوا بالسنين وشدة الموتة وجور السلطان
عليهم ؛ أقيمو حدود الله في القريب والبعيد ولا تأخذكم
في الله لومة لائم (سمع الحديث) ؛ لا تأخذه فيك لومة
لائم (المبرد)

(٢٠) أصاب (ناساً : المطر وأمثاله)

أخذهم المطر (البخارى) ؛ أخذتهم السماء فدخلوا
في غار (سمع الحديث) ؛ وأقصر ولم تأخذك منى عجماء +
يُنْقَرُ شَاءَ الملقين خَوَاتِمًا (المذليون وابر ذؤيب) :
(وهو من الحجاز) ؛ أَهْلَكَ واللَّيل ما يُرَى إلا أَنَّهُ قد
أخذه المطر ؛ أَخَذْنَا السَّمَاءَ يَدَيْتُ ؛ أَخَذْنَا جَارَ الضَّبْعِ
(ابن دريد)

(٢١) سحر

قولهم أخذته الأخذة (الفاعل) : قال الفراء : الأخذة
السحر (الفاعل)

(٢٢) ظَفِرَت شخصاً ، وقعت عليه (العين ،
الطرف)

.... وتقول العرب وما ظَفِرَتِكَ عيني منذ
زمان أى ما رأيتك ، وكذلك ما أخذتك عيني منذ
حين ، (اللسان) ؛ فلم تأخذ عينه غيرة : أى فلم تقع
عينه إلا على (المبرد) ؛ أخذ طرفي رُقَّةً (المنقعات) .

(٢٣) جَهَرَت شخصاً (العين) -

... وَجَهَرَ الجيش والقوم : واجتهرهم : كثروا
في عينه ، وكذلك الرجل تراه عظيماً في عينك . وما في

• نَوَمَ (وما شابه) : لا تأخذه سنة ولا نوم
(قرآن) ؛ سنة تأخذها مثل السكر (المفضليات) ؛
ثم لما شربوها + أخذت أخذ الرقاد (أبو نواس) ؛ فلم
يأخذه النوم : فبينما هم كذلك أخذتهم نعسة ؛ فأخذتني
عيني ففمت ثم انتبعت (ابن سعد)

(١٧) أصاب شخصاً (أمراض ، آلام ، ضعف
بدني)

ويأخذه الهذاج (الحظيئة) ؛ في حرور + يأخذ
السائر فيها كالصقي (المفضليات) ؛ فأخذه مثل الموت ؛
وكان أبو بكر إذا أخذته الحمى يقول ... ؛ أخذته
سُعْلَةٌ ؛ أخذته بَحْثَةً شديدة (سمع الحديث) ؛ إذا
أخذ القلوب كالأفككل (السيرافي) ؛ فأخذه من الرعدة
أَفَكَّلَ ؛ كانت تأخذ رسول الله صلعم الخاصة ؛
أخذه بطنه (ابن سعد والبخارى والجاح) .

وقالوا على طريقة الإطلاق « أَخِذْ مَبْنِياً للمجهول
بمعنى :

• اختنق أو شبه
فلما دخلت (سارة) عليه (أى على الجبار) ذهب
يتناولها بيده فأخذه ؛ وفي الشروح أى اختنق حتى
صار كأنه مصروع أو نحوه (البخارى) فضبت (الجبار)
بيده وأخذه أخذة شديدة (ابن سعد) ؛ فلما دخلت
(سارة) فرأها أهوى إليها يتناولها فأخذه أخذاً شديداً
(الطبري)

(١٨) عرا شخصاً (حركات نفسانية)
ولا تأخذكم بهما رافة (القرآن) ؛ إذا أخذتها هِزَّة
الروح (امرؤ القيس) ؛ وتأخذه عند المكارم هِزَّة
(الهامة) ؛ فأخذتني غصبة فلطمته (سمع الحديث والبخارى) ؛
فأخذهم من ألم ما أخذهم (ابن سعد) ؛ وفي حديث
بني سعود ... فأخذني ما قدَّمُ وما حَدَّثُ : يعنى
هموم وأفكاره القديمة والحديثة (النهاية) ؛ قالت عائشة :
فأخذني ما قَرَّبَ وما بَعَدَ لما يبللنا من جالها : أى
جبال زينب بنت جحش (الطبري) ؛ أخذه ما تقدم

أى وقاص ابن وليدة زمعة فأقبل به على النبي صلعم
فأخذ أبو عبيدة ضلعا من أضلاعه فنبضه ؛ فأخذ
حصير فحرق فحشى به جرحه (البخارى) ؛ كان
يأخذ المسك فيمسح به رأسه (الجامع) ؛ فأخذت
الملائكة آدم فغسلوه وحفظوه وحفروا له قبرا (ابن سعد)
فأخذ المثلث كتابه فرمى به فى الخليج (شرح المثلث)

(٢٥) ليس (ثوبا ، سلاحا ، زينة)

خذ عليك ثوبك ولا تمشوا عرا (مسجد الحديث) ؛
فأخذ رداءه ؛ فأخذت ثوبى (البخارى) ؛ يابى آدم
خذوا زيتكم عند كل مسجد وكلوا واشربوا (القرآن)
خذوا زيتكم عند كل مسجد التعل والخاتم (الكوز)
خذ السيف واشتمل عليه (عمر)

ومن الحجاز

إذا أخذت الأرض زخرفها وازينت (القرآن) ؛
إلى حديقة أخذت زخرفها وازينت (المقاتل) أخذت
الأرض زخارفها (البيداني) ؛ ويقال عند ذلك : قد
أخذ النبات زخارفه وزخرفة (الاسمى) ومن الحجاز
أخذت الأرض زخارفها ... وأخذ النبات زخارفه .
وكل أمر تم واستحكم ، فقد أخذ زخارفه ، مثل
عندهم . وتقول : النبات إذا أصاب ريئه أخذ زخارفه
وأخذ النبات زخارفه : أى حقه من النضارة والحسن
(الاساس ومعين لين)

(٢٦) شرب

الشرب لا تدمن وخذ معروفه (حسان) ؛ ألا
تأخذوا لبنا (الحامة) .

(٢٧) تناول شخصا : آواه ، أجاره

فقلت له هب لى ابن أبى ... فقال نعم خذه (الفرزدق)
وخذوا صاحبنا فداووه (شرح الفرزدق) تلکم صاحبکم
فى بنى جُحج ، اذهبوا فخذوها ، فذهبوا إليها
فأخذوها (الطبري) ؛ فتلکُته (أى موسى) اليم
بالساحل ، يأخذه عدولى وعدو له (القرآن) ؛ فقال

الحى أحد تجهره عني أى تأخذه عني (السان) ؛
وكانت امرأة ملاحه تأخذها العين (مسجد الحديث) ؛
وكان سعيد لا تأخذها العين (ابن سلام) ؛ ما أخذتک
عني (ابن تيمية) ؛ تأخذها العين ؛ تأخذها العين
(الطبري) .

(ب) أخذ : بغير قوة أو حيلة

المفعول به شئ مادی

هذا الوجه أفشى استعمالا ويشتمل على المعاني
الآتى ذكرها .

(٢٤) تناول شيئا (باليد : سواء ذكرت اليد
أم لم تذكر) .

قال فخذ أربعة من الطير ؛ ولا سكت عن موسى
الغضب أخذ الألواح (القرآن) ؛ خذوا ما أسأرت منها
قداحى (عنترة) ؛ ويأخذ رايات الطعام بكفه (ليد)
قال خذه (أى الكيش) وارسل ابنك (أية) ؛
فمنهم سعيد أخذ لنصيبه : وروى بنصيبه (ليد) ؛
تلد يأخذها (أى الخمر) الأيدي السواطي (المتنخل)
وأخذته (أى الكتاب) بعد الصدود تكرها (عمر) ؛
تأخذ حوتا ... فأخذ حوتا ... (البخارى) ؛ كان
يأخذ الرطب يمينه والبطيخ بيساره (الجامع) ؛ كان
إذا أم أخذ شماله يمينه (الكوز) ؛ وأخذ رسول الله
صلعم سهمه مع المسلمين (ابن سعد) لك ؛ خذ ما طفت
(السكري والبيداني) ؛ أدرها (أى الكأس) وخذها
(ابونواس) ؛ ثم أخذ الكأس وقال : وأخذتها فلقد
تركت الأحراما (المتني) .

وقد تعدى «أخذ» هذه أيضا بالياء فيقال :
«أخذ بشئ» بمعنى تناوله وتكون زائدة فى مواطن
كثيرة ، ليس المراد بها فعل الأخذ ، ولكن زيادة
بالنصوير للمحال والتأكيد للقسوة :

فأخذناه وجنوده فبئذناهم فى اليم (القرآن) ؛ أخذ
العدارى عقدها فنظمتها (الناينة) ؛ أخذ سعد بن

وَيُعَدُّ وَجْه «أَخَذَ» هَذَا كَثِيرًا بِحَرْفِ الْبَاءِ

نقف هنا ، عند نهاية الثلث الأول من مادة أَخَذَ . وفي الثلث الباقيين وجوه أخرى من الاستعمال تنضمُّ أدق المعاني اللغوية . ولست أملكهما ، فقد تركت في جذاذات مرتبة بجمع اللغة ، ولا أعرف من مصيرها الآن شيئاً .

بقي أمر له خطره لم يتعرض له الأستاذ « فيشر » في تصنيف هذا المعجم العظيم . فقد جرى اللغويون ، وجاراهم في ذلك المحدثون ، أن اللغة العربية لغة اشتقاق ، وليست لغة نحت . ويراد بالنحت تركيب لفظ واحد من لفظين يتضمن كل منهما الدلالة على صفة معينة في معنى اللفظ المنحوت . وهذه ألفاظ كثيرة جمعتها معاجيننا ، مثل جِرْدَ حُلٍّ ، وَخَيْشَعُورٌ ، وصلخد ، وصُعُقُوقٌ وغير ذلك . وقد أثبت في كتابي « تجديد العربية » أن أكثر الأسماء والصفات الرباعية والخماسية وما فوقها هي ألفاظ منحوتة من لفظين ثلاثين في الأكثر ، بل وضعت نظريات قد يصح أن تساعدنا على الاستدلال على أصول هذه المنحوتات . وقد نشرت كتابي ذلك منذ سنين كثيرة ، ولم يعترض على ما جاء به أحد من المشتغلين باللغة . وفي معجم لغوي تاريخي ، ينبغي لنا أن نبحث إلى جانب تاريخ اللفظ واستعماله أصله إذا كان منحوتاً . وبذلك تثبت أن اللغة العربية هي لغة نحت ، كما هي لغة اشتقاق . وكذلك الألفاظ التي دخل عليها حرف من حروف الزيادة ، وهي كثيرة في المعاجم .

آثرت أن أنشر هذا البحث لينظر فيه المشتغلون بأمر لغتنا المجيدة والقائمون على الثقافة ، لعل الله يحدث بعد ذلك أمراً

رسول الله صلعم أناخذوني بما في يامعشر همدان (ابن سعد) ؛ لو يأخذون الميرثاً (ليد)

(٢٨) تزوج : امرأة

وأخذوا غيرها من النساء (البخاري) ؛ لما أخذ رسول الله صلعم صفية ، أقام عندها ثلاثاً .

(٢٩) اشترى شيئاً : (بشن كذا)

فخاف أن يأخذ الجار الدار بالشفعة ؛ ورجل يبيع رجلاً بسلعة بعد العصر ، فحلف بالله لقد أعطى بها كذا وكذا فصدقه فأخذها ولم يعط بها ؛ فإن طلب الشفع بأخذ الدار بعشرين ألف درهم والألا فلا سبيل له على الدار ؛ إنا لناخذ الصاع من هذا بالصاعين ، والصاعين بالثلاثة (البخاري) ؟ فحلف له بالله لأخذها بكذا وكذا (الميداني) ؛ أخذه ولو بقرطى مارية (الأغانى) ؛ أيام تأخذها (أبو الخمر) وتعطى في أباريق الرصاص (الأغانى)

(٣٠) اقترض شيئاً

من أخذ أموال الناس يريد أداءها ، أدّى الله عنه ؛ ومن أخذ يريد إنلافها أنلفه الله ؛ على اليدما أخذت حتى تؤدى (معجم الحديث)
المفعول به شيء غير مادّي

(٣١) نال ؛ حصل (على صفة ، مزية ، رتبة ؛ منزلة)

وأخذى الحمد بالثمن الربيع (الهامة) فإن استطعت فخذ بشيك فضله (المتنبى) ؛ بصير بأخذ الحمد في كل موضع (تقي الدين) ؛ لا يأخذون الملك الا غصباً (الطبري)

(٣٢) حافظ (على أمر وما أشبهه)

وإنما يؤخذ من أمر رسول الله صلعم ، الآخر فالآخر (البخاري) .

الفنّان الديني

فوق المآذن والمقارئ ووسط الموالد

بقلم الأستاذ عبد الرحمن صدقي

والاستطالة ، والقفلقة والتكرير إلى آخر ما هنالك .

• • •

وأما الأذان فالمشهور الذي صحّحه أكثر العلماء ، ودلت عليه الأحاديث الصحيحة أنه شرع بعد الهجرة . وكان أول من حفظه عبد الله بن زيد ، فأمره النبي عليه الصلاة والسلام أن قمّ مع بلال فألقى عليه ما حفظت فليؤذّن به فإنه أئدى منك صوتاً وأعلى وأرفع وأحسن وأعذب . فالحقّق أن بلالاً رضي الله عنه كان أول المؤذّنين ، وقد تعاقب عليه غيره . ويروى بعض المؤرّخين أنه لما مات النبي ترك بلال الأذان ولحق بالشام ، لكنه لم يلبث أن قصد المدينة وأتى قبر النبي يزوره فجعل يبكي عنده ، وتلقّاه الناس ، وألحوا عليه أن يؤذّن ، فلما صعد ليؤذّن اجتمع أهل المدينة رجالهم ونساءهم وخرجت العذارى من خدورهن ليستمعوا أذانه . فلما قال « الله أكبر » : إرتجّت المدينة وصاحوا وبكوا . فلما قال : « أشهد أن لا إله إلا الله ، ضجّوا جميعاً ، فلما قال : « أشهد أن محمداً رسول الله » لم يبق ذو روح إلا يبكي وصاح ، وكان يوماً مشهوداً . ولم يزل بلال منذ ذلك العهد إلى أن مات يرجع إلى المدينة في كل سنة مرة ، فينادي بالأذان وفاء منه لصاحب الدعوة عليه السلام .

وفيما أوردناه دليل على ما يُستحبّ في الأذان من نداوة الصوت وجاله .

• • •

أما المدائح النبوية التي جرى على إنشادها

من أروع مجالى الفن الديني في العالم الموسيقى ، ما نشأ عند المسلمين في مشارق الأرض ومغاربها في ترتيل الأذان ، يرفع به المؤذّن صوته الشجي في مواقيته ما بين انبلاج الفجر إلى أن يغشى الظلام ، ومن تلاوة القرآن الكريم بتلوه المقرئ ذو الصوت الندى الرخيم من أهل الموهبة والصناعة في التجويد ، فضلاً عن الترمم بالسيرة النبوية في الأعياد الدينية وإنشاد ما قيل في سيد المرسلين من المدائح : قصائد وموشحات ، ينشدها المُنشد تصاحبه - في تلك المناسبات - مجموعة غنائية ترجّع وراءه التراجع بصوت واحد ، فهز السامعون لهذا جميعه ، وتأخذهم نشوة علوية تستولى على نفوسهم الثقية .

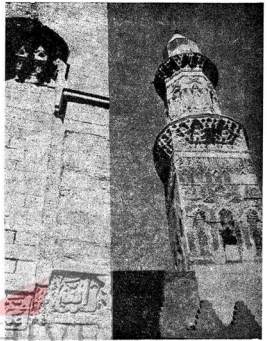
• • •

فأما قراءة القرآن ، فقد ورد في التنزيل « ورتّل القرآن ترتيلاً » . والقراءة لا تقف عند مجرد الإلقاء ، ولا تذهب إلى حد الغناء ، إنما هي فنٌّ بذاته . وهو فن عظيم الشأن جليل الخطر ، وذلك أولاً : لأنه يتعلق بالقرآن وهو كلام الله المنزل . وثانياً : لما ينطوى عليه التجويد من قواعد وأحكام للنطق الصحيح بالعربية . ولو يرجع المشتغلون بما يسمونه فن الإلقاء في عصرنا إلى كتاب من الكتب الموضوعة في أصول تجويد القرآن لوجدوا غايتهم من دراسة مخارج الحروف من جوفية وحلقية وشغوية وغير ذلك . ومن صفات الحروف من حيث الشدّة والرخاوة ، والإطباق والانفتاح ، والاستعلاء والاستفال ، والتفشي

وبعدَ دونَ أوصافه خَلْقاً وَخَلْقاً ؛ فإذا بالسامعين يطغى عليهم حب النبي والتعلق بذاته الشريفة وتغلب عليهم حرارة الإيمان غوارق معجزاته ورسائله الروحية ، فهم يضحجون بالتكبير والتهليل ، وقد نسوا كل شيء في حب الرسول .

ولعل هذه الناحية من الفن الذي يصح تسميته بالفن الديني ، هي أحب النواحي إلى النفس الشرقية . وهي في الوقت نفسه الدليل على مبلغ ما عندنا من الروح الموسيقية .

ولا شك في أن القراءة من الفنون التي اشتهرت بها مصر ، وتكاد دون غيرها من الشعوب الإسلامية تختص بها وينعقد لها لواؤها . وقد بلغ من اختصاص الإقليم المصري بذلك أنه حينما ذكرت القراءة والمقرئون في مجلس من مجالس المسلمين على اختلاف أجناسهم ، فالذي يذكر عندها من المقرئين قلما يدعو أن يكون من العرب المصريين . فهم في ذلك أكثر حظاً من غيرهم من الفنانين لا يكاد يقرن إلى أمائهم اسم من النظراء والمشابهين في الأقطار العربية . وليس بعيداً عن الأذهان اتخاذ خلفاء بني عبّان للمقرئين المصريين ، واستقدامهم إلى الآستانة ، حين كانت الآستانة حاضرة الخلافة الإسلامية . وأقرب هؤلاء القراء عهداً بنا المرحوم : إسماعيل سكر ، ولعله آخر من دعى إلى تركيا ، فأهداه السلطان عبد الحميد نوطاً من أنواط التشريف ، وأهداه السلطان رشاد ساعة ذهبية . وكان الشيخ على محمود هو الذي يملأ هنا فراغه في السهرات والحفلات الرسمية . وقد قبل إن الشيخ على محمود نفسه كثيراً ما دعى إلى الأقطار الإسلامية فاعتذر لما في ذلك من ركوب الخطر ومشقة السفر على من كان مثله . ولم يزل المقرئون من العرب المصريين هم الذين يستمع إليهم العالم الإسلامي كله كلما أذاعت لهم دار الإذاعة في الإقليم الجنوبي ، وليس عهداً بالمرحوم الشيخ



مئذنة الناصر

المنشدون ، فمنها المحدث والقديم . ولا يتسع المقام لتعدادها ، ونكتفي بالإشارة إلى قصيدتي الأبو صبرى رضى الله عنه ، وهما : الميمية المشهورة بالبردة والهمزية .

ومن أراد أن يعرف منزلة الفن الموسيقى في الشرق ، فإنه إنما يعرفها حتى معرفتها في هذه الحلقات : في مقارئ القرآن الكريم وقد اصطف الناس بين يدي المقرئ يستمعون لكلام الله بتلوه عليهم صاحب الصوت اللدني ، فإذا بهم استولى عليهم الجلال وأخذهم الوجد فهم غائبو الحس إلا عن حضرة الله ، ثم أوقات الأذان وبخاصة أذان الصبح وقد هجروا مرأقدهم إليه ، ثم في الموالد والحفلات الدينية وقد تملق القوم حول المنشدين يترنمون بسيرة النبي العربي

محمد رفعت وغيره من مشاهير قرائها يبعد .

ولما كان المقام لا يتسع هنا للكلام عن هؤلاء المقرئين أجمعين ، فإننا نقصر المثال على عظم من أعلامهم على سبيل المثال ، هو المرحوم الشيخ على محمود .

وُلد رحمه الله في القاهرة في سنة ١٨٨٠ أو نحو ذلك بدرب الحجازي بكفر الزغاري بقسم الجالية في ناحية سيدنا الحسين . والرحوم لم يولد أكنمه ، بل كان عند ميلاده مبصرًا ، لكنه ظل كذلك زمناً جد قصير فلم يبع عنه شيئاً . وقد انصرف — شأن الأكثرين من أمثاله — إلى استظهار القرآن ، فحفظه على الشيخ أبي هاشم الشبراوي بمكتبه الملحق بمسجد الأشراف إينال وهو المعروف بمسجد أم الغلام ، ثم جود القرآن في الأزهر الشريف على الشيخ مبروك حسنين الذي كان قارئاً من أهل العلم بالقرارات العشر ، كما درس مبادئ الفقه على الشيخ عبد القادر المازني . ولقد كان لهذه النشأة الدينية أثرها في الحياة التقليدية .

وبدأ الشيخ على محمود عهد القراءة على ملأ الناس صغيراً بمسجد الحسين تحت الريا الكبيرة . ويروى رحمه الله فيما يرويه عن نفسه في ذلك الحين : أنه لم يكن قد تجاوز سن الصبا حين رزئ في أبيه . فخرج محزون القلب منجوعاً إلى مكانه بالمشهد الحسيني ليقرأ على عادته ما تيسر من القرآن قبيل الفجر . قرَّبه شيخ من عرفوا بالورع والتقوى وكان اسمه الشيخ مصلح ، فاصطحبه إلى داره على مقربة من المسجد ودعاه للقراءة ففعل ، ثم دعا بالفطور من نقيع التبن والتمر ، وعزم على المقرئ الصغير ، فأخذته البكاء حتى انقطر . فلما سأله عن أمره أخبره ب وفاة والده في يومه ذلك ، فطيب الشيخ خاطره وقال له « أبشر » ، ثم زوّده ببعض المال للقيام بواجب الميت . ودأب الصبي على المسجد وتردد عليه للتلاوة في أوقات الفجر . وكان

طُولُ بكائه قد أثّر في صوته فأصبح لا يحسن من القراءة ما كان يحسنه . فإذا بالشيخ مصلح يمر به فيصطحبه إلى داره مرة أخرى ويدعوه للتلاوة ، فلم يسع الصبي إلا أن يعتذر لضعف صوته ، فألح عليه حتى قرأ ، ثم بشره بأن صوته سيعاوده كما كان ، وأنه سيكون له بإذن الله بين المقرئين شأن عظيم . وأوصاه ألا يقطع عن زيارته . وأنس الغلام إلى الشيخ . وفي ذات يوم سأله عن البشرى التي حدثه عنها يوم وفاة أبيه ، فأجابه الشيخ بلهجة اليقين ، أن الله قد أحلّقه عن أبيه أباً ، وكيف يكون نبياً من أبوه الحسين . ولقد شبَّ الفتى على حب الحسين وعاش على الإجلال والكرامة له حتى لم يكن يمر بالرحم الحسيني ركباً طول حياته .

وعادت للشباب على محمود عذوبة الصوت وقوته ومخافته ، وزالت عن نفس اليتيم كآبته وانكساره . وكانت عادة المقرئين أن يقرءوا في المسجد الحسيني عقب صلاة الجمعة ، وكان من بينهم — رحمة الله عليهم أجمعين — الشيخ إسماعيل سكر ، والشيخ حسن المناخل ، والشيخ حنفي برعي ، والشيخ محمد القهاوي ، والشيخ العيسوي . فجلس المقرئ الناشئ معهم ، وقرأ . ولقد سُمع يقرأ عن دراية وفن ، وقوة إيمان ، ونداوة صوت فيه طواعية وعليه تلاوة .

ولم يلبث أن ذاع صيت الشيخ على محمود وهو بعد في مقتبل العمر . ويرجع الفضل إلى قراءته في مسجد الحسين ، فنه بدأت شهرته ، واتسعت حلقة المستمعين له . فنزل إلى حلبة القراءة ، مع شيوخ عصره : الشيخ حسين الصواف ، والشيخ أحمد ندا ، والشيخ عبد الشافي عليهم رحمة الله . وكان من عادة المقرئين الكبار — ولم تزل عاداتهم حتى اليوم — أن يصطحب الواحد منهم مقرئاً أو أكثر ممن يعدهم دونه ، للمناوبة معه في التلاوة بالسهرات والمآتم . فجال على محمود

معههم وصال، وكان من المبرزين على حداثة فيه وبداية .

وهو الشيخ على فيما هواه من ألوان فن الموسيقى «الأذان» . وكان الأذان ولا سيما التسابيح والاستغاثات التي تُتلى قبيل الفجر في الحرم الحسيني مما يؤدَّى على نهج خاص، فنغمة يوم السبت عشاق، ويوم الأحد حجاز، أما يوم الاثنين فنغمته سيكا إذا كان أول اثنين في الشهر، ويأتي إذا كان ثاني اثنين، وحجاز إذا كان ثالث اثنين من الشهر، وشورى على جركاه إذا كان رابع أو خامس أيام الاثنين . ثم نغمة يوم الثلاثاء سيكا، والأربعاء جركاه، والخميس راس، والجمعة ياتي . وما زال الشيخ على محمود يعالج هذا الفن حتى أتقنه، فصعد أول ما صعد منارة المسجد الصغيرة، وأستاذة الشيخ محمد القشيشي الماترة الكبيرة يؤيدان الأذان والتسابيح والاستغاثات . ومقامي الحى عامرة بأهل الفن وشيوخ الموسيقى وهواها قبيل صلاة الفجر يستمعون وينقدون، ومن بينهم كامل الخلمي وداود حسني .

على أن الفتى انساق نفسه كذلك بدافع ميلها واستعدادها الطبيعي إلى الموسيقى وضروب التلحين . فاتصل بعالم فاضل من علماء الأزهر ومن أصحاب القراءات، له علم مكن في فن الموسيقى وتركيب الألحان، هو الشيخ إبراهيم المغربي فتلمذ له وتلقى عنه علم النغاث ومعرفة المقامات وأصول الفن . وكان تخرجه فيها على يديه . وللشيخ إبراهيم المغربي تلاميذ عدة نذكر منهم : درويش الحريري الذي يذكره أكثر القارئين على التراث الموسيقي عندنا، ويردون إليه ما يسجلون من المقطوعات والأدوار .

وإذا كان الفقيه قد أفاد من أستاذة الشيخ إبراهيم المغربي زاداً كبيراً من الموشحات، فقد استعان عدا ذلك بالرواة الثقات من حفظة الموشحات العربية مثل : الشيخ

محمد عبد الرحيم المسلوب، ومن حفظة الموشحات التركية والشامية مثل : الشيخ عثمان الموصلي .

ولم يكتف الشيخ على محمود بأصول الفن الموسيقي يتلقاها على أربابها، بل ذهب مع ميوله الفنية إلى مدى غاياتها . فطار وراء فحول المغنين لعهدده يسمعه ويحفظ لهم . فحينما كان يرى المرحوم عبده الحامولي في لياليه المشهورة، كان يرى الفنان الناشئ على مقربة منه مصغياً له، مقبلاً عليه، يتشرب أنغامه ويملاً منها شباب نفسه . ويروى الشيخ على محمود من طريف ما اتفق له مع عبده الحامولي: أنه في ذات ليلة من ليالي الشتاء المطيرة، وقد استوحلت الشوارع وخلت إلا من ذى حاجة ملحة بصير بموضع قدمه، كان الحامولي يجي إحدى سهراته بمنزل الدرملي باشا بشيرا، فا استطاع الشيخ على مع ذلك الصبر على سماعه . فخرج من داره يقصده، فلما كان في الشارع خلج نعليه واجتاز الطرقات يخوض الماء والوحل حتى انتهى إلى حيث كان يغني الحامولي . فلما رآه أحد القراشين على هذه الحال من البلل لم يسعه من الإشفاق عليه إلا أن يتلقاه بالماء الساخن يصبه عليه صباً . ولقد عرف عبده الحامولي هذا الميل الشديد من نفس الفنان الناشئ، وكان يعرفه تلميذاً للشيخ إبراهيم المغربي الذي كان يحله أعظم إجلال وهرع إلى استقباله ولا يلقاه إلا عند الباب . فلا غرو إذا رأينا الحامولي يدنى الفتى إليه، ويناديه بعلى الحسيني، ويرحب به لعظم تقديره للأستاذ وعطفه على التلميذ .

ولقد شُغِف على محمود فيمن شُغِف بهم بالمغنين الأعلام : محمد عثمان، ومحمد سالم، والشيخ يوسف المنيلاوي، وعبد الحى حلمي، ولكن أحداً من هؤلاء لم يبلغ من نفسه ما بلغه الحامولي . ولم يكن الشيخ على محمود بالذى يقف إعجابه

الفنية ، ومن هذه العناصر جميعها اجتمع له كيانه وبلغ أشده وأوفى على تمامه .

ولقد كان نوايغ المقرئين لهذه كثيرين . وهم يختلفون بعضهم عن بعض أشد الاختلاف في جوهر الصوت وطبقته ، وطريقة القراءة وموضع الإجابة ، وسر التأثير . فهم من كان إلى التضخيم أميل ، ومنهم من كان إلى الترقيق ، ومنهم من لم يرزق حلاوة الصوت ، لكنه أوفى المقدرة على التصوير . ومنهم من يعتمد إلى التطريب ، ومنهم من يظهر في تلاوته شجى التشعشع وعمّة البكاء ، وما إلى ذلك من الألوان والألحان إلى غير انتهاء . ولقد استمع الشيخ على محمود إلى هؤلاء وغيرهم ، واشترك في السهرات مع بعضهم ، إلا أن ثروته من الفن ما زالت تزداد ويتوفر حظه منه حتى أصبح بعد قليل إمام طريقة في القراءة لا ينافسه فيها منافس . ذلك أن الشيخ على محمود يجمع في فنه معظم عناصر هؤلاء القراء المحسنين . فهو إذا رفع بالقراءة صوته رائع الجهارة والتضخم ، وإذا رققه كما لا بد أن يتوجب من فرط النعومة واللين ، ونجّفت به فإذا هو همس المتناجين ، ثم يغير فيه على مقتضى المعنى فيبلغ ما لا يبلغه أحد في قوة الأداء وصدق التصوير .

ونحن من القائلين بأن آية الشيخ على محمود هي في فن القراءة قبل أن تكون في ألحان المولد وموشحاته . ونحن نعلم أن البعض كانوا يروجون غير هذا الرأي ، لكننا نحسبهم من خصومه الذين لا مشاركة لهم في ألحان الموالد فهم يزلون له عنها ويلهجون بذكره فيها حتى لا يزعجهم في الميدان المشترك . ولكن الذي لا نشك فيه هو أنه كان السابق المحلى في فن القراءة قبل كل شيء .

وقد كان الشيخ على محمود إلى قراءته القرآن ، ينشد - كما قدما - القصائد والتواشيح المنظومة في مدح خاتم النبيين وسيد المرسلين . وكان في أول عهده

عند إحكام الصناعة وبراعة التصرف فيها ، بل كان كذلك يهوى الصوت الجميل لجماله . ولقد عرف الحى الحسيني حيناً من الدهر بانعاً متجولاً أوفى جبال الصوت مع حلاوة ورقة ، وكان له مع كل صنف من أصناف الفاكهة نداء يؤديه ، فكان الشيخ على ومعه الشيخ درويش الحريري كثيراً ما يتابعانه إلى مسافة بعيدة .

ولقد ذكرنا عن الفقيه أكثر من مرة أنه كان مرهف السمع للأصوات لا تقوته خافية من أنواعها وألوانها وتموجاتها وأفانينها . وقد تكون هذه ملكة كل ضرير ، ولكن الشيخ على محمود أوفى فوق ذلك ملكة المحاكاة ، على نحو يكاد يدخل في حد المعجزات . والذي يرويه عنه أنصاره ، أنه كان لا يقف عند محاكاة المقرئين يصطنع منهم الأصوات والنبرات فضلاً على مذاهبهم في القراءات ، بل يتعداهم إلى المنشدین فيفتن ما شاء له الافتنان حتى ليكاد يحاكي منهم الحركات ، ثم هو يتعدى أولئك وهؤلاء فيحاكي المغنين ، أمثال : محمد عثمان وعبد الحامول ويوسف المنبلاوى من المتقدمين ، وعبد المنى حلمي وآخره من الخضرين ، وأم كلثوم وعبد الوهاب وغيرهما من المحدثين ، فلا تخفى المحاكاة والتثيل في دقيق أو جليل ، وكان يتفكه أحياناً بمحاكاة لهجات الأتراك والعجم في الغناء فضلاً على محاكاته لطريقة بعض الممثلين المعروفين في الإلقاء .

وهذا كله يشهد للشيخ باتساع أفقه وتنبه وعيه لما حوله في حالتي الإكبار والإنكار ، كما يشهد بالتفاتة إلى خصائص الأصوات ، وإلى ما بين الصوتين مهما اشتبا من فروق وشيات ، واكتناحه من ورائها ما يكون لأصحابها من شخصيات ، ثم هو قبل كل شيء وبعده شاهد على مرونة صوته وامتناكه له ، وتصرّفه فيه كيف يشاء .

على هذا الوجه كانت نشأة الشيخ على محمود

أبو الموسيقى العصرية ومجددها وصاحب ألحان المسرحيات الغنائية تحية تقدير منه للشيخ على محمود وإعجاباً به وإيماناً برياسته .

أما قصة ميلاد النبي فكانت على أنواع كثيرة من حيث الصياغة اللفظية ، وكان أحبا إليه وإلى الناس ما صاغه البرزنجي وهذا مثالا :

ولما أراد الله تبارك وتعالى ، إبراز حقيقة المحمدية ، وإظهاره روحاً وجسداً بصورته ومعناه ، نقله إلى مقره من صدقة آمنة الزهرية ، وغصبا القريب الجيب أن تكون أما لمصطفىه . ونودى في السموات والأرض بعملها لأنواره الذاتية ، وصبا كل صب محبوب نسيم صبا ، وكسيت الأرض بعد طول جدبها من النبات حللا سندسية ، وأبنتت الثمار وأجنى الشجر ثلجاني جناه .

وظفت بعملها كل دابة لقرش بفصاح الألسن العربية ، وشرت الأسرة والأصنام على الوجوه والأفواه ، وتباشرت المشارق والمغارب وذوابع البحرية ، واحتست العوام من السرور كأس حبياء ، وبشرت الجن بإطلال زمنه وانتكحت الكهانة ورهيت الرهبانية ، وبلغ خبره كل حبر غير وفي حل حسنة تاه ، وأبنت أمه في المنام فتيل لما إلك حلت بسيد العالمين وغير البرية .

ولقد أتبع لي سماع المولد الذي كان يحبه الفقيه ، وشهود الحلقات التي كان يتصدها ، فسمعت الجماعة المرددين يكررون آياتاً من القصيدة في صوت واحد ، ثم في وسط ترديدهم ومن بين قراته يرتفع صوت الشيخ مجلجلا بأجمل النغاث في وصف مولد النبي العربي وتعيد حماسه وإيراد معجزاته ، وكانت تبدأ الحفلة هادئة ، ثم تدفأ شيئاً فشيئاً ، وتستمر كلما اشتد التشديد على أفواه الجماعة المرددين وجاشت به صدورهم ، وكلما انبعث الشيخ يطلق من عنان صوته ويثر من جعبة فنه ، وقد اهتزت نفسه ولانت مفاصله ، وجعل يطول ويقصر ويده إلى صدغه يبدئ ويعيد ما يقول على أنواع لا آخر لها من الأنغام وترجييعات الصوت ، وقد امتلأت بالهواء مساحره وانتفضت أوداجه ، حتى إذا مضى من الليل هزيع وجاء هزيع ، كان الإنشاد في شأو أبعد وأوج أعلى .

بالمولد يردد الألحان التي وضعها أستاذه الشيخ إبراهيم المغربي وغيرها مما يضعه البعض من زملائه ، فلما رحت قدمه وتمكن من فنه ، أخذ يلحن لنفسه ويحيي الليالي باسمه . ومن يجدر التنويه بهم من ملازميه في ذلك الحين : الشيخ زكريا أحمد وله في المولد النبوي بعض التلاحين .

على أنه من الأمور الملحوظة فيما ينشد في الموالد من الأشعار ، أنها في الغالب الأعم من النظم المهلهل الذي يدخل شيء من الضعف على مبناه وإن صح معناه . ومن ذلك هذه الأبيات على سبيل المثال :

أضاء النور وانتشع الظلام بمولد من له الشرف الختام
ربيع في الشهور له مقام عظيم لا يحتاج ولا يرام
وأضعف منها كثيراً هذه الأبيات في العشق الصوفي :

يا معتدل القد إن صبري قد بان والدع لحاق الغرام أظهر وأبان
جددت شجوتي وقد بلوت جفوني بالسبد ، فبيتي وبين نوى شتان
فإذا عمد المنشد إلى القصائد الجيدة المشهورة ، فإنه

لا يأتي بها إلا مشطرة أو مخمسة ، فلا تخلو من المبالغة والحشو . ومن الذين أنشد لهم المرحوم الشيخ على محمود بعض الشعراء المخيدين مثل : ابن الفارض إمام التصوفة في غزله :

ته دلالات فانت أهل لذاكا
وتحكّم فالحسن قد أعطاك
ولك الأمر ، فاقض ما أنت قاض
فعلى الجمال قد ولاك
والإمام محمد بن سعيد الأيوبري في هزئته :
كيف ترقى رقيقك الأنبياء
يا سماء ما طاولتها سماء
ثم أحمد شوقي من المحدثين في الهزمية التي مطلعها :
ولك الهدى فالكائنات ضياء
وفم الزمان تبسم ونساء
وكان من الموشحات التي أنشدتها في الكثير من لياليه موشح أهدها إليه الشيخ سيد درويش -

لقد سمعت في هذه التسجيلات منذ أعوام طوال آيات من سورة مريم يتلوها الشيخ على محمود فإذا بي أدنى اقتراباً إلى فهمها والشعور بها ، وهذه وظيفة المقرئ القدير لأنه بمنزلة المفسر من حيث تصويره للمعاني وإبلاغها إلى قرارة النفوس . ولقد بلغ الشيخ على محمود من فن القراءة فيها مبالغ لم يبلغها قارئ قبله ، وحلقت في آفاق لم يكن أحد يتصور الوصول إليها . فثمة الروعة في تلاوته للآيات الكريمة التي تصف حال مريم وقد أخذها المخاض وألم الولاد ، وثمة لهجة العتاب في خطاب أهلها لها . وفي موضع آخر سمعت منه الصوت الحنون الدائب من الحنان في إشفاق إبراهيم على أبيه من كفره ومعصيته ، كما سمعت منه الصوت الخليلج الصاعد وقد استعلى إبراهيم صديقاً ونبيّاً ، ثم الصوت الجليل الرهيب وهو يصدع بحكم الله وقضائه في قوله تعالى : « إِنَّا نَحْنُ نَرَبُّ الْأَرْضِ وَمَنْ عَلَيْهَا ، وَإِلَيْنَا يُرْجَعُونَ » .

كذلك سمعت في هذه التسجيلات أصواتاً للمرحوم الشيخ على محمود كان قد رفع بها عقبرته بالأذان مع التسيحات والاستغاثات ، كما سمعت إنشاده للقصائد والموشحات في المدائح النبوية .

من أجل هذا كله أعود بعد كل ما تقضى من سنوات ، إلى ترديد هذه الذكريات التي خبرتها بنفسى واستقيتها من غيري ، عن هذا الفنان الديني وأمثاله ممن قبضهم الله إليهم وآثرهم بقربه .

والله المستول أن يهدي الخلف من المقرئين والمستمعين إلى السير سيرة السلف في العناية بهذا الفن العظيم الذي هو في عالمنا الموسيقي أروع مجالي الفن الديني .

فإذا أشرف الليل على آخره ألقى الشيخ بآياته الواحدة بعد الأخرى ، فأخرج القوم من طورهم وتركهم وهم من الوجد سكارى .

لقد كان المرحوم الشيخ على محمود من أنقى الناس وأشدّهم تحوّجاً في كل ما يتصل بالدين من قريب أو بعيد . ولقد توهم من أن يكون في قراءة القرآن أمام المدياع بعض الإنهم . فلما اطمأن إلى أنه ليس عليه في ذلك أدنى حرج كان قد تقدمت به السن . ومع ذلك فقد سجلت له الإذاعة أكثر من شريط فجاء تسجيلها غاية في الجودة من الناحية الفنية ومن حيث إظهاره لجوهر الصوت ، فهو ولا شك واف بهذا كل الوفاء . ومع ذلك فقد أراد الله من عظيم كرمه ورضاه على الفقيد أن يلهم بعض محبيه إلى لطف الاحتياط على تخليد صوته ، فالتخذ آلة للتسجيل وجعل يرصد له كلما أذيعت له على موجات الأثير حفلة من الحفلات التي كان يحبها وبخاصة في مساجد أهل البيت لشدة حبه لم واستجابة عواطفه في كنفهم . ولا يخفى أن الشيخ على محمود كان مثل معظم الفنانين إذا اتصل مباشرة بسامعيه وطرقت أذنيه كلمات إعجابهم وأحسن حركة استحسانهم وشعر بمجاوبة نفوسهم ، ظهرت مواهبه على أتمها ، وبلغت أقصاها وامتدت قدرته إلى آخر مداها . وهكذا كان الظفر بما لم يكن إليه من سبيل غير ذلك . ولكن هذه التسجيلات كانت على أسطوانات ، فكان من الطبيعي إذا امتلأت أسطوانة أن يعمد المسجل إلى رفعها وإلى وضع غيرها ، وقد كان من أثر ذلك أنه جاء السياق غير متصل .



ARCHIVE

<http://archivebeta.com>

الفَجْر

بقلم الأستاذ حسن كامل الصيرفي

هي إحدى قصائد المجموعة الشعرية التي تصدر خلال هذا الشهر بعنوان (صدي ونور ودموع)
وتضم ثلاثة دواوين للشاعر ، هي : (رجع الصدى) و (حول النور) و (دموع وأزهار) .

يَسْتَوْضِحُ النُّورَ عَنْ رُؤَاةِ
كَالنَّاسِكِ الشَّيْخِ فِي تَقَاةِ
طَوَى الهوى مَذْطَوَى صِبَاةِ
وْغَابَ مَاضِيهِ فِي دُجَاةِ
وَأُنْسِيَ الْأَمْسَ أَوْ سَلَاةِ
فَلَمْ تَعُدْ تَهْتَفُ الشِّفَاةِ

اللهُ أَكْبَرُ ... !

اللهُ أَكْبَرُ ... !

تَسْبِيحَةُ الْعَالَمِ الْمُطَهَّرِ
لِلخَالِقِ الْمُبْدِعِ الْمَصَوَّرِ

•
الْكُونُ قَدْ هَبَّ مِنْ كَرَاهِ

الله أكبر ... !

الله أكبر ... !

•

قد هزّت الروح كلَّ ساكن

فابْتَسَمَ الزَّهْرُ في الجنائن

وزَقَزَقَ الطَّيْرُ في المحاصين

وأعلنَ الديكُ اللدواجن

بِشَارَةِ الصُّبْحِ وهو آمِن

وَحَفَّ في بُكَرَةِ الكَوَائِنِ

من القُرَى الرُّسُلُ للعدائن

لَمَّا علا الصَّوْتُ في المآذن

مُرْدَدًّا بالصَّدى المعطَّر

تسبيحةَ العالمِ المطهَّر :

الله أكبر ... !

الله أكبر ... !

بغيرِ ما رجعت صداهُ

جوانِبُ الأفقِ حين كَبُرَ

تسبيحةَ العالمِ المطهَّر

الله أكبر ... !

الله أكبر ... !

•

الفَجْرُ حُلِمَ على الرِّوَابِ

يَهَيْطُ من مَسْرَحِ السَّحَابِ

على القِبَابِ ، على الرِّحَابِ

رسالةَ الحقِّ والصَّوَابِ

لأخْرِيَّاتِ الذُّجَى الكَذَابِ

سَدَّتْ عليهنَّ كلَّ بابِ

فاندَقَقَ النُّورُ في الشَّعَابِ

كالنَّبْعِ ... كالسَّيْلِ ... كالعُبابِ

فردَّدَ الكَوْنُ حين كَبُرَ

لِقُدْرَةِ الخالقِ المصوَّر :



آثار النوبة وإنفاذها

دول العالم جميعاً لإنفاذ هذا الجزء من حضارة الإنسان .
ولإننا لمطمئنون + إلى أن ما في ضمير الإنسان من
حياة ، وما في وجدانه من انفعال ، وما في إرادته من
طاقة ، لو وُجِّهَتْ نحو الخير ، لتحقيق هذا الخير .

وقد بدا فيما أعلنته حكومة الجمهورية العربية
المتحدة عن هذا المشروع ، أنها تستهدف دفع الطاقات
الحية إلى مزيد من التعاون الدولي ، في ميدان ثقافي
جليل شاءت المصادفات أن يقع في وادي النيل . ولعلها
تصبح تجربة ناجحة ، من تجارب جيل يعيش في عصر
الأمم المتحدة ، ويحاول أن يجعل من ميثاقها حقيقة ،
وعقيدة ، وإيماناً يؤكد الثقة في تعاون الإنسان ،
ويحرص على اتصال المدنيات والحضارات وإن تباينت
التيارات ، أو اختلفت المصوّر .

ويوم يكتب لهذا المشروع النجاح ، سيكون لكم ،
ولكل جهد بذل ، ولكل عقل فكر ... سيكون
لكل حكومة أو هيئة عامة أو خاصة أو مؤسسة ،
أو شخص : فضل في العمل على تأكيد الثقة في إمكان
قيام تعاون إنساني مشر ، بين أم الأرض جميعاً
في سبيل مجتمع إنساني يعرف أهدافه ، ويعرف الطريق
إلى تحقيقها .

ولقد سبق ذلك منذ سنوات + أن وجهت الجمهورية
العربية المتحدة نداء إلى اليونسكو تطلب منها المعونة في
إنفاذ آثار النوبة التي تمثل قطاعاً عظيماً من حضارات
التاريخ . ثم أتت النداء بإقامة مركز تسجيل الآثار
ودراسها ، فبعثت اليونسكو في شهر يولييه سنة ١٩٥٩
برسالة تم على أثرها الاتفاق على تكليف المعهد الجغرافي

في اليوم الثامن من شهر مارس الماضي ، اجتمع
مندوبو إحدى وثمانين دولة في قاعة الاجتماعات الكبرى
للمقر الرئيسي لهيئة اليونسكو في باريس للاستماع إلى
النداء بإنفاذ آثار النوبة من الفرق^(١) .

وقد وجه السيد الرئيس جمال عبد الناصر رئيس
الجمهورية العربية المتحدة مناسبة هذا النداء الدولي
هذه الرسالة :

« يسرني أن أحيي منظمة اليونسكو ، بمناسبة
الاجتماع الذي ينعقد اليوم للنظر في توجيه النداء الدولي ،
بشأن إنفاذ آثار بلاد النوبة .

ولئن كانت التزامات التعمير ، والعمل من أجل
الرخاء الإنساني ؛ قد اقتضت تنفيذ مشروع السيد العالي
على النيل ، فإن هذه الالتزامات ، لم تمنعنا من التفكير
في إنفاذ جزء من أهم ما ورثناه من تراثنا ، وما نراثنا
إلا جزء متواضع من التراث الإنساني الكبير .

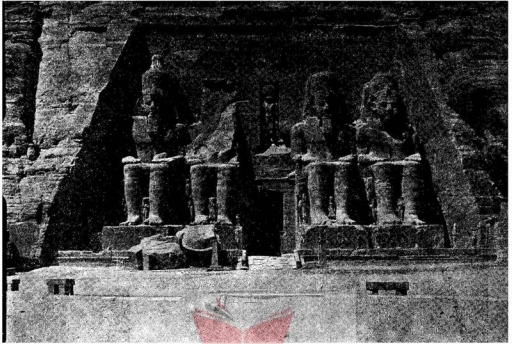
والذي لإشك فيه ، أن حرصنا على التراث
الإنساني ، راجع إلى ما يربط الأجيال من صلات ،
ويشد بعضها إلى بعض ، نخط خفي لا يكاد يرى ،
ولكنه ينبض في أعماقنا نبضاً حياً متصلاً لا ينقطع .
وهذا هو السر فيا حققت الإنسانية من تقدم حفظ
كرامتها وكرامتها من الجمود .

والإنسانية في هذا .. وحدة متكاملة ، لا يستطيع
بعضها أن يستغنى عن بعض ، ولا أن يزوى ، ولا أن
ينعزل .

هذا فقد لجأنا إلى هذه المنظمة الدولية ، لتتحدى

(١) انظر مقال « بلاد النوبة : تاريخها وآثارها » بقلم
الدكتور عبد المنعم أبو بكر ، التي نشر بالعدد ٢٨ من (المجلة)
أبريل سنة ١٩٥٤ .





ARCHIVE

معبد أبو سنبل

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

مستعدة للتنازل عن معابد دابور وطاقا ونددور والليسيه والدر ، وبعض النقوش الصخرية لتنقل إلى خارج الجمهورية مشرطة عرضها في المتاحف الدولية .

القوى في باريس يرسم المنطقة من الجو والأرض ، وأوفدت أربع بعثات لبحث فكرة إقامة سدود حول المعابد وإجراء الأبحاث الجيولوجية .

واجتمع الخبراء بعد أن قضوا عدة أيام بين هذه الآثار وقدّموا توصياتهم ، وإنهى الرأى بعد مناقشة هذه التوصيات إلى :

حماية معبد (أبو سنبل) ومعبد فيسلة في مكانهما، ونقل المعابد الأخرى إلى الواحيتين اللتين ستنشآن في كلايشة وأبي سنبل، وكذلك نقل بعض النصوص الموجودة فوق الصخور وحفظها في المتاحف ، ثم المساهمة في أعمال مركز التسجيل ، والقيام بخفائر جديدة في المناطق الأثرية .

تم وفدت على القاهرة لجنة من كبار الخبراء العالميين لدراسة وسائل الإنقاذ فاجتمعت في أول أكتوبر من العام الماضى ، وقد أعلن السيد ثروت عكاشة وزير الثقافة والإرشاد القومى بالإقليم الجنوبي أن حكومة الجمهورية العربية المتحدة ستتحمل ، مقابل المعونة الدولية ، نصف تكاليف البعثات التى ستقوم بعمليات التنقيب عن الآثار المدفونة، وأن هذه الحكومة ستصرّح بالتنقيب عن الآثار في أية منطقة أخرى ، كما أنها ستتنازل عن بعض مجموعات الآثار التى لها مثيل في المتحف المصرى إلى الدولة التى ستسهم في إنقاذ آثار النوبة ، وأنها كذلك

يعانى شظف العيش ، حينئذ يجب التضحية دون تردد بالصور الموحية على الجرانيت وحجر صوان البرقي إن لم يكن من التضحية بدءاً ، وإن كان من الصعب أن يلجأ المرء إلى هذا الحل دون أن يشعر بالقلق من ضرورته .

وليس من السهل الاختيار بين تراث الماضي ورفاهية شعب يعيش محتاجاً في ظل هذا التراث الذى يعدُّ من أعظم مآخلفه لنا التاريخ وبين المعابد والمحاويل . وأنا شخصياً أشعر بالإشفاق على أى رجل يمكنه أن يُقدِّم على هذا الاختيار دون أن يشعر بالأسى ، كما أننى أشفق على إنسان يمكنه أن يتخذ قراراً بهذا الشأن ثم يتحمل تبعه قراره أياً كان دون شعور بالأسف .

ولذلك ليس من الغريب أن تلجأ حكومتا الجمهورية العربية المتحدة والسودان إلى هيئة اليونسكو وهي هيئة عالمية لتحاول أن تنقذ الآثار المهددة . وتلك الآثار التى ربما تقع في غد قريب ليست ملكاً للبلدين المؤتمنين عليها فقط ، بل هى ملك للعالم كله ، وللعالم الحق في ضمان بقائها . وهى جزء من تراث مشترك كذلك الذى يضم رسالة سقراط وصور « أجانتا » الحائطية وجدران « أوكسمال » وسفونيات « بتهفن » ولذلك فإن هذه الكنوز ذات القيمة العالمية تستوجب الحماية العالمية ، كما أن ضياع الشيء الجميل يعتبر مصاباً للجميع إذا كان هذا الشيء يزداد جماله ولا ينقص باشتراك الجميع في التمتع به .

علاوة على ذلك ، فإن الأمر ليس مجرد إنقاذ شيء مهدد بالضياع ، بل هو أيضاً اكتشاف ثروة لا تزال خفية ، وإخراجها إلى النور لصالح الجميع . وتستضمن حكومتا القاهرة والخرطوم مقابل هذا حقوق البحث والتنقيب في أرضهما للأجانب ، كما أنهما ستسمحان بمنح نصف التحف الفنية التى يتم اكتشافها عن طريق البحث العلمى أو الصدفة إلى المتاحف

وقد بحث المجلس التنفيذي لليونسكو ، تقارير الخبراء وأبدىها بالإجماع ممثلو تسع وسبعين دولة ، كما عرض بعض الدول الأعضاء المساهمة بالمال في هذا العمل العلمى الجليل . ثم تقرر تكوين لجنتين : لجنة شرف ولجنة عمل . فأما لجنة الشرف فبرأسها جوستاف الأول ملك السويد . وتضم ملكة اليونان وملكة بلجيكا ودوق ديفونشاير بإنجلترا ، والأمير برنارد هولاندة ، والأمير ميكاسا شقيق إمبراطور اليابان ، وولى عهد أثيوبيا ، ونائب رئيس جمهورية الهند ، ورئيس جمهورية ألمانيا المتحدة السابق : المسيو أناتريه مالرو وزير الدولة لشئون الثقافة بفرنسا ، ورئيس جمهورية إيطاليا السابق : وغير هؤلاء من الشخصيات الدولية .

وقد طلب السيد ثروت عكاشة أن ينضم إلى هذه اللجنة عدد من الشخصيات الشرقية والعربية منهم : الأمير فيصل آل سعود ولى عهد المملكة السعودية ، والأمير كرم أغاخان ، وشقيقة شاه إيران ، والأميرة عائشة كبرى كريمات ملك المغرب ، وولى عهد المملكة الليبية ، والمسيو داج هرشلد السكرتير العام للأمم المتحدة . وأما لجنة العمل فتتألف من عدد كبير من الشخصيات العالمية أذاع أسماءهم مدير اليونسكو « فيترينو فيرونيز » في الاجتماع الكبير الذى عقد في الثامن من الشهر الماضى .

وفي هذا الاجتماع التاريخي وجه مدير اليونسكو هذا النداء :

« بدأ العمل في بناء السد العالى الذى سيحوّل وادى النيل الأوسط إلى بحيرة واسعة في خلال خمس سنوات مما يهدّد بالغرق أبنية عظيمة تعدُّ من أجمل الأبنية في العالم ، وسيبعث بناء السد الحصب في مساحات مترامية من الصحراء . ولكن يبدو أن توفير حقول جديدة للزراعة ومنايع للقوى لتغذية مصانع المستقبل سيكلفنا ثمناً باهظاً .

والحقيقة أنه عندما يتعلق الأمر بتحقيق الرخاء لشعب

الأجنبية . كما توافق الحكومتان على منح بعض معابد النوبة .

وبذلك نرى أن عهداً جديداً قد فُتح للتقدم الرائع والثراء في ميدان علوم الآثار المصرية ، وبدلاً من أن يُحرم العالم من جزء من آياته الفنية سيعود الأمل للإنسانية في اكتشاف روائع ما زالت مجهولة حتى اليوم .

مثل هذه القضية النبيلة تستحق استجابة لا تقل عنها كرمًا ونبلاً . ولذلك فإنني أوجه ، بكل ثقة ، الدعوة إلى الحكومات والمعاهد والمؤسسات العامة والخاصة ، وإلى الرجال المخلصين في كل مكان للإسهام في إنجاح

هذه المهمة التي لم يسبق لها مثيل في التاريخ ، كما أدعو إلى تقديم الخدمات والمعدات والمال ، لأنها ضرورة بدورها لهذا الغرض النبيل ، وأظن أنه من اللائق أن يتلقى هذا البلد الذي تنازعتة الأطماع خلال القرون دليلاً مقنعاً على التضامن العالمي .

وأخيراً . . . « مصر هبة النيل » هي أول جملة إفريقية تعلم ترجمتها عددٌ لا حصر له من الطلاب ، فلتتحد اليوم جميع شعوب العالم لكيلا يطوى النيل في قاعه ، بسبب المشاريع البتانة التي ترى إلى زيادة الخصب ومنايع القوى ، العجائب التي ورثناها نحن الأجيال الحاضرة من أجيال طوبها الدهور منذ أزمنة سحيقة » .



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

اخْضُو الْبَلَابِلَ

بقلم الأستاذ عادل الفضل

ألقيت هذه القصيدة الرصينة في الحفل الأدبي الكبير الذي أقامه الأستاذ عادل الفضل بداره تكريماً للشاعر العربي الأستاذ : إلياس حبيب فرحات

بَلَابِلَ النَّيْلِ مِنْ أَفْبَاءِ قَحْطَانٍ
وَسَكَنِي نَائِرَ الْأَشْوَاقِ مِنْ مُهْجٍ
وَشَنَقِي السَّمْعَ وَارَوِي عَنْ جِيهَادِ قَتِي
لَوْ رُقْعَةُ الشَّهْبِ كَانَتْ أَرْضَ غَرْبَتِهِ
حُبُّ الْعُرُوبَةِ يَجْرِي فِي جَوَائِحِهِ
يَقُولُ لِلسَّائِلِيهِ عَنْ عَقِيدَتِهِ
وَأَمَّا يَدَاوِي بِسِحْرِ الشَّامِ مُهْجَتَهُ
وَحَلَّ بِالنَّيْلِ ظَمْآنًا لِكُونِهِ
شَقَى الْحَاشَاةُ مِنْ سَقَمِ النَّوَى وَمَضَى
رَمَاهُمْ الْبَيْنُ فِي أَرْجَاءِ مُغْتَرَبٍ
يَا ابْنَ الدِّيَارِ إِذَا عَفَتْ الدِّيَارُ فَكُنْ
إِنْ يَسْأَلُوكَ عَنِ الْوَادِي وَعَنْ بَرْدَى
ضَمَّتْهُمَا الْوَحْدَةُ الْكُبْرَى عَلَى مِقَةٍ
وَقُلْ رَأَيْتُ الْفَتَى الْمُرِيَّ صَانَتَهَا
حَتَّى غَدَا الرَّوْضُ فِي أَكْنَافِ حَارِسِهِ
يُضْغِي إِلَى الطَّيْرِ تَشْدُو فِي مَتَابِرِهِ

حَيِّ أَخَاكَ بِسَجْعٍ مِنْكَ فَتَانٍ
حَرَى تَمَلُّكٍ مِنْ وَجْدٍ وَتَحَنَانٍ
بِالْعُرْبِ مُفْتَخِرٍ لِلْعُرْبِ غَضْبَانٍ
لِتَشَادَ لِلضَّادِ صَرْحًا فَوْقَ كَيَّانٍ
كَأَجْرَى الدَّمِّ فِي عِرْقٍ وَشِرَانٍ
يَعِزَّةُ الْعُرْبِ بَعْدَ اللَّهِ لِمَانِي
وَيَمْلَأُ الْعَيْنَ مِنْ فِرْدَوْسٍ لُبْنَانٍ
فَعَبَّ مِنْهُ وَارَوَى غُلًّا ظَمْآنٍ
يَقْرَى الْبَحَارَ إِلَى أَهْلِ وُلْدَانٍ
فَأَوْثَقْتُهُ بِهِمْ أَمْرَاسُ كَتَّانٍ
نِعَمَ الرَّسُولُ إِلَى صَحْبٍ وَأَخْدَانٍ
فَقُلْ لهما لِسَوَادِ الْعَيْنِ جَفْتَانٍ
مَنْ بَعْدَ وَحْدَةِ آمَالٍ وَأَشْجَانٍ
مَنْ نَابَ غَوْلٍ وَمِنْ أَظْفَارِ ذُؤُبَانٍ
حَرُّ الْجَدَاوِلِ حَرُّ الزَّهْرِ وَالْيَانِ
أَلَيْكَ أَيْكِي وَالْعُذْرَانُ غُدْرَانِي

بَلَابِلَ الرَّوْضِ زَارَ الرَّوْضِ مُسْتَلِمًا
يَسْتَلِمُهُمُ الشَّعْرُ مِنْ أَفْقِ الْجَمَالِ وَمِنْ
فَتَى يُجَارِيكَ أَلْحَانًا بِالْحَسَنِ
رُوحَ النَّضَالِ كِلَا الْوَحْيَيْنِ رُوحَانِي

شِعْرُهُ هُوَ الْوَزْدُ طَيِّباً وَالصَّبَاحُ سَتَى
يُصَلِّي بِهِ كُلَّ غَدَارٍ وَيُرْسِلُهُ
لَكِنَّهُ فِي الْعَوَادِي وَقَدْ نِيرَانِ
دُونَ الْحِمَى حُمَاً فِي وَجْهِ قُرْصَانِ

يَا شَاعِرَ الْعَرَبِ تَسْبِيحُنَا بِدَائِعِهِ
تَطُوفُ بِالْحُسْنِ مِنْ وَادٍ إِلَى جَبَلٍ
رَقِي تَوَلَّفَهَا شِعْراً وَتَبَعْتُهُ
مَعْصُورَةً فِيهِ رَاحَ الْخُلْدِ تَسْكُبُهَا
رَوَائِعُ عَرَبِيَّاتِ النِّجَارِ بِهَا
جَدِيدَةٌ فِي مَعَانِيهَا كَحَالِيَةِ
بِعِثَلٍ شِعْرِكَ تَزْهِي كُلَّ قَافِيَةٍ
كَأَنَّهَا قِطْعٌ مِنْ رَوْضِ رِضْوَانٍ
وَتَقْدِيسُ السَّحَرِ مِنْ أَحْدَاقِ غَزْلَانٍ
سِحْرَ النِّهَى فِي أَغَانِيٍّ وَأَلْوَانٍ
رُوحاً بِأَفْدَاحِ الْأَفَاطِ وَأُوزَانٍ
مَبَاسِمُ الْعِزِّ مِنْ أَعْرَافِ قَحْطَانٍ
مِنَ الرَّبِيِّ جَدَّدَتْهَا كَفَّ نِيَّاسٍ
تَرْجُو الْخُلُودَ لِأَجْنِيَالٍ وَأَزْمَانٍ

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



علم النفس وأثره في الأدب والأصمغاع

بقلم الأستاذ هليم مرسى

وكل هذه الأبحاث تهدف في النهاية إلى اكتشاف مجاهل العقل الإنسانى . وهم في أبحاثهم هذه اضطروا للتعرض إلى فسيولوجية العقل وتشرحه مما يقتضيه عادة البحث البيولوجى وفى ذكرى للغرائز ، أذكر ما أثبتته فرويد من أننا يجب أن نميز بين مجموعتين من الغرائز :

الأولى وهى : « إيروس » المرموز بها للحياة والحب (وأيروس إله الحب عند قدامى اليونان) . وقد أطلقه فرويد على غريزة الحب وعنها تنفزع طائفتان من الغرائز : الغريزة الجنسية التى تتطلب اللذة الجنسية (الليدو) (١) وغريزة الأنا (٢) التى تشرف على حفظ الذات .

والمجموعة الثانية تمثلها السادية أو غريزة الموت . وقد حتمت بعض الاعتبارات التى أليدها علم البيولوجيا أن نفترض وجود غريزة الموت ، ومهمتها إعادة المادة العضوية إلى حالة غير عضوية . وأما « إيروس » فهدف إلى تعقيد الحياة بقيامه دوماً بتوحيد الذرات التى تفتتت إليها المادة الحية ، وهو بذلك يهدف طبعاً إلى استمرار الحياة .

وتعتبر المجموعتان : إيروس والموت يعملهما محافظتين ، إذ أنهما تحاولان إعادة الحالة السابقة لظهور الحياة . وهكذا يعتبر ظهور الحياة سبباً في استمرار الحياة ، كما أنه يعتبر أيضاً السبب في السعى نحو الموت ، وتصيح

يذكر الدكتور موكسلى (١) أستاذ علم النفس والفلسفة ، بكلية مورلى بلندن ، كما يذكر غيره من السيكلوجيين ، أن السيكلولوجيا هى « علم العقل » . ولما كانت عقولنا جميعاً تبرز متحدة متألفة مع أجسامنا اتحاداً وتآلفاً طبيعيين تامين ، فالسيكلولوجى أو العالم النفسى من الوجهة العملية يختص بالفرد الحى (٢) بما يحويه من عقل وجسم . والعلاقة الكامنة بين العقل والجسم ، أن العقل هو القوة المسيطرة التى تحكم وتسير النشاط الذى يؤديه الجسم . والسيكلوجيون من المدرسة الحديثة يعتمدون استكناه العقل الإنسانى ، ويلمون بتحليل كل ما يأتى من حركة ونشاط وانطباعات .

ورجال هذه المدرسة هم : فرويد وأدلر ويونج ومكدوجل ورفرز وبودين ، وغيرهم ، أمثال : كارل إبراهيم وريلكه وثورنديك الذين تعمقوا العقل الباطن أو الكامنة (٣) أولئك الذين عُنُوا بما يتصل بهذا العقل من أحلام وخواطر وجنون وانحراف وقلق وانماجات أخرى غير سوية ، كما عُنُوا أيضاً بظواهر العقل الواعى ، بل عُنُوا كذلك بالغرائز الأصلية في النفس الإنسانية كغرائز الجنس وحفظ النوع والموت . وعُنُوا فيما عُنُوا بالآثر الفكرى للإنسان كالأساطير والحفريات ونشأة اللغات وأصل النار ونشأة الأديان والخرافات .

(١) Moxley أستاذ فلسفة وعلم نفس .

(٢) The individual living

(٣) الكامنة آخر تعبير أو ترجمة لـ unconscious mind أطلقها الأستاذ الكبير سلامة موسى

(١) The EGO & the ID .

(٢) الطاقة الجنسية

(٣) EGO

الذكريات .. ذكريات الطفولة ونوازع الشباب ونزعات النفس ، وهو لذلك يقرر أخلاقنا ومسلكتنا في الدنيا من حيث لا نشعر . وهو أيضا الذى يتسامى بنا عن الواقع أو يدخلنا إلى المارستان بنحون قد يستعصى شفاؤه إلا بعلاج شاق لا يقوى عليه غير المهلكين النفسين الذين تعمقوا مشكلات العقل الإنسانى وهذه المعالجة هى : تحليل للنفس وكشف للشخصية . والكامنة أو العقل الباطن هى « شيطان » الشاعر الذى يلهمه الأخيلة والمعاني ويزوده بالألفاظ وبظلال المعاني ، وهو روح الأمة التى تتمثل في ألحان غناها وأساطير دياناتها وأدبها الشعبي « الفولكلور » ذلك الأدب الذى هو الخميرة الأولى للآداب الإنسانية .

وهذه النفس الإنسانية تنزع إلى أشياء كثيرة من بينها : التوق والسيطرة والسيادة ، كما تنزع إلى إشباع الشهوة الجنسية وتنزع كذلك إلى الخير والرقى . وهذه النوازع كافة قهبا لا تكاد نشعر بها إلا في فترات قد لا يتبين علينا ملاحظتها لأننا نكون في غير وعينا . إذ هى قد تقع في النوم أو في غير النوم من غفوة الارتياح والاضطجاع : ففى مثل هذه اللحظات أو الفترات ينطلق العقل الباطن من رقابة العقل الظاهر ، ويكشف لنا عن حقيقة أنفسنا . فرى عندئذ أن الخواطر تجرى سلسلة متلاحقة من الشهوات الصريحة لتحقيق السيطرة أو الحب الجنسي ، كأن نتخيل أنفسنا فائزين قد حصلنا على الشخص الذى نحبه أو الشيء الذى نشبهه ، وقد نحلم بهذه الخواطر في نومنا . ودلالة هذه الخواطر أن في النفس الإنسانية نوازع نكبتها مراعاة للظروف والبيئة والمركز الاجتماعى ما دمننا في وعى وشعور ، فإذا نيمنا أو غصنونا بدأت انطلاقات هذه الخواطر من قيودها وأوقفتنا على حقيقة أمانينا . ويحدث مثل هذا في الاستهواء الذى يقوم منا مقام النوم فإذا استهونا شخصا بالإجماع استطعنا أن نقف منه على رغباته وأمانيه

الحياة بذلك صراعاً بين هذين الاتجاهين ، ويكون كل من هاتين المجموعتين من الغرائز مرتبطة بعملية فسيولوجية خاصة ، هى عملية البناء^(١) وعملية الهدم^(٢) . وجميع الظواهر النفسية سواء كانت شعورية أو غير شعورية . وسواء كانت سوية أو غير سوية ، إنما تصدر عن قوى دينامية تحركها وتبعها لتتبلور في التركيب الفسيولوجى والكيميائى للكائن الحى . وهذه القوى هى الغرائز .

وقد ذكر فرويد علميى الهدم والبناء في الغرائز ، وهو يعنى أن إيروس يهدف إلى تأليف الذرات ، وإلى تكوين وحدات أكبر والعمل على بقائها ، أى أنها تهدف دائماً إلى استمرار الحياة ، في حين تهدف غريزة الموت إلى تفتيت الذرات وتشكيل الارتباطات أى إلى هدم الأشياء وإنهاء الحياة . وتصبح الحياة بعدئذ صراعاً بين الاتجاهين .

وتوجد هاتان المجموعتان من الغرائز متحلتين ومختلطتين الواحدة بالأخرى . فعملية الأكل عبارة عن تحطيم الطعام لغرض أو حاجة في الجسم . والعملية الجنسية هى : صراع عدوانى الغرض منه بلوغ أوثق أنواع الاندماج .

ومدرسة فرويد تعين الحياة الذهنية في حالتين : الأولى : حالة الوعى أو الشعور حين نشعر ونردى ما نفعل . الثانية : هى الحالة التى نفكر فيها عن طريق الكامنة أو العقل الباطن . وأعظم مثال على تفكيرنا بالعقل الباطن هو الحلم الذى نراه في النوم والخواطر المسائية التى تجرى عفواً عند ما نراخى ، والحديث الذى يبدو من المنحون وهو في غيبوبته أو في دنياه . وحياتنا الفكرية يجرى معظمها عن طريق العقل الباطن ، وعشرها فقط أو تقريباً يجرى عن طريق الشعور . والعقل الباطن هو مستودع

anabolism (١)

catabolism (٢)

العقل على الرغبات التي يجهد الإنسان نفسه لإخفاها ، حاولت الظهور في أشكال شاذة هي ما يدعونه بالاضطرابات العقلية .

وإذا كان هناك نقد يوجه إلى التحليل النفسي فهو أننا نعتمد فيه على الاختبار الذاتي دون التجربة الموضوعية ، ويمكن القول أيضاً بأن النفس الإنسانية لا يسهل إجراء التجارب الموضوعية عليها كما نجربها على المواد الكيميائية ، فالرجل أو المرأة التي تجلس إلى أحدهما يتحدث إليك وتحدث إليه فتراه بعد قليل ينهض ويبدأ بتحطيم أثاث المنزل وتكسير محتويات البيت الثمينة هو أو هي : مثالان لهذا التحطيم ثمرة الاختبار الذاتي لا يمكن أن نفهم شيئاً عنه إلا بسؤالها وتحليل عواطف ونوازع كل منها ، بل علينا أيضاً أن نبلو الصور التي مرت بذهنها أو ذهنها مما دفعت بها إلى هذا الهدم وهذا هو التحليل النفسي .

والتحليل النفسي هو الطريق الوحيد الذي نستطيع به أن ندرك ذلك المركب أو تلك العقدة التي انعقدت في النفس فأثرت فيها بل أثارها . ومتى وصلنا إلى المركب أو العقدة وأوصلنا المريض إليها انفتح الضيق واختفى المرض . وقد نستطيع أن نصوغ حياتنا في القالب الذي نريده بما نوجهه إلى أنفسنا إيجاباً بعظم حتى يبلغ درجة الاستواء بل نحن نستطيع أن نسيطر على أجهانتنا كما يقول « موكسل » لنجعل الجسم يخضع حتى فيما يخرج عن إرادتنا للعواطف والإيماءات التي تشتغل بها أذهاننا وتندس في سراديب العقل الباطن فتؤثر أثرها في الجسم . ونستطيع أيضاً أن نفكر الثورات والانقلابات التي تحدث من الفرد والأمة بما اندس في كل منها من إيماءات مكتومة سابقة ، ثم فاضت فجأة كما يفيض الرجل الموتر الكاظم عند ما ينهض ويحطم أثاثات المنزل . وليس التفسير أو التطبيق متناولاً فقط الأحداث التي تمثل الحركات الهدامة ، بل إن التفسير أو التطبيق

التي يخفيها هو في صحوه ويقظته . فمثلاً حفلة الزار الشائعة في مصر وبعض البلاد العربية تستهوى المرأة فينطلق عقلها الباطن المثلث بالقيود والسدود والتقاليد ، ويعبر عن أغراضها ويدفعها إلى حركات تؤدي أمانها المكظومة والدلالة من حركاتها هنا تعني شيئين : تمثيل السيادة وتمثيل الحب الجنسي .

وبدهى أن تجرى خواطر المرأة المكبوتة نحو هذين الاتجاهين اللذين كثيراً ما تحرم منهما لظروف اجتماعية كثيرة كاختيار من لا ترغب في زواجه ، هذا عدا ما تشعر به في منزلها في أحوال عديدة أمام زوجها من الضعة والخضوع وفقدان المساواة مما يبعث في عقلها الباطن الرغبة في السيادة . وفي حفلة الزار يتبلور الفكر الباطن للعقل في المرأة نحو السيادة والحب الجنسي وهم يقيمون حفلات الزار بعد ذلك كصورة من صور العلاج السيكولوجي للتفريغ عن كبت النوازع النفسية عند المرأة .

وطريقة العلاج عند فرويد « بالتفكير الحر » هي ألا يركز المريض عقله أو فكره في مسألة معينة ، إنما يطلب من المريض أن يطلق العنان لنفسه ولأفكاره معبراً عما يحول بخاطره دون تردد أو كتمان أو تعديل شيء منها . وقد وجد فرويد أن هذه الطريقة أنجع بكثير من « التنويم المغناطيسي » الذي كان يباشره قبلاً مع « بروير » قبل أن يفصل عنه . والطريقة الفرويدية الثانية للعلاج هي : تحليل الأحلام . فقد وجد فرويد أن مرضاه لا يمكن أن تثار رغباتهم المكبوتة وتصوراتهم المظلمة إلا بعقد إجهاد وإلحاح قاسيين كان في أدمغتهم قوة فعالة تحول دون إفشاء العقل لتلك الرغبات والتصورات وتكون الرغبات المكبوتة ذات عامل تناسل ، كما تكون غير موثقة والمقاييس الخلقية التي يحافظ السوى على اتباعها ولا يستطيع المريض ذلك . فعقل الإنسان من ثم ليس إلا ميدان نزاع بين ما ظهر من رغباته وما خفي منها ، فإذا ما ازداد الضغط

فالواقع أن النفس الإنسانية تنزع إلى أشياء كثيرة كالسيادة والسيطرة والتفوق ، كما تنزع إلى الشهوات بصفة عامة وبخاصة الشهوة الجنسية ، بل تنزع أحياناً إلى التهم الجنسي . النفس الإنسانية هي بذاتها التي تنزع إلى الرق الفكرى والاجتماعى . ودلالة هذه النوازع التي تنزعها النفس الإنسانية والتي تستكن فيها ولا تكاد نشعر بها إلا في فترات لا نلاحظها أو نرقبها لأننا نكون غالباً في غير وعينا . إذ هي قد تقع لنا في النوم أو في غفوة من غفوات الراحة أو الإجهاد ، هذه الفترات نفسها ينطلق العقل الباطن من رقاده بل من رقابة العقل الظاهر ويكشف لنا عن حقيقة أنفسنا فنحس أن الخواطر تنساب في سلسلة متواصلة من الشهوات الصريحة لتحقيق السيطرة مما يقوم على واقع نظرة « البغض » لأن في السيطرة والتوسع والحرب إثباتاً لنظرية « البغض » كما قد تكون تلك الشهوات للحب الجنسي . كأن نرى أو نتخيل امتلاكنا للشخص الذى نحب أو الشيء الذى نشتهي .

إن ما يدخر به العقل الباطن من غرائز وطبائع ونزعات خيرة وشريرة إنما ينبثق من الجنود الأولى لشجرة « الذات » Ego النامية المتفرعة . وهذه الشجرة مغمور أكثرها في الماء إلا الجزء القليل الذى يطفو على سطحه من مرتفعاتها . وهى تتحرك ببواعث الغرائز . ولما كانت هذه الغرائز بدائية وغشيمة ولا بد من التحكم فيها ، فالذات إذن عرضة للانقسام . فجزء منها يعمل عمل الرقيب Super Ego ، وهو الذات العليا أو الضمير ، وهو مركز الشعور بالإثم الذى يقترفه الإنسان دون أن يشعر ، فيحاول الرقيب أو الضمير رده ، فهو دوماً يراقب الغرائز من ناحية ، كما يثير من ناحية أخرى ضروراً من النزاع مع الذات . وهذا النزاع له أثره المعنوى داخل أنفسنا وله الأثر الملموس في دراسة النفسيات ونوازعها ونزعاتها من واقع الإنتاج الأدبى والنفسى والاجتماعى بصفة عامة . أما

السيكولوجى يتناول عدة مسائل هامة في الحياة الإنسانية مثل : الأدب ، والفن والموسيقى والشعر والتصوير وغيرها من فنون الجمال . وقبل أن أعرض لتطبيقها على الحياة الاجتماعية ومظاهرها الثقافية مما تمت إليها بسبب ، أو لتطبيقها على بعض هذه المظاهر على وجه أدق ، أذكر أن فرويد كان قد بنى نظريته على « الحب » أو هو قد هيأاً على هذا عند ما بدأ يطبق التحليل النفسى تطبيقاً شاملاً على مرضاه وعند ما كوّن الأسس التى يقوم عليها تفسيره للأحلام ولطبيعة « الجنس » في النفس الإنسانية ، إلا أنه في أخريات حياته أى بعد مغادرته « فيينا » بلده وموطنه بالخمسة عقب الاضطهاد النازى العنصرى ورحيله إلى إنجلترا للقيام فيها بأعمال الفكر فى أن يغير فى واقع تفكيره الخاص بأرائه السيكولوجية وفى مشموله بإدخال « البغض » كعامل أساسى يقف أمام « الحب » فى الواقع النفسى للإنسان . ولقد تناول البغض حياته هو بالتغيير ، إذ بعد أن عاش حياة يظللها الأمل والتفاؤل يدعو إلى علاج المرضى ويعمل لخير الإنسان وتلويث حياته النفسية ، قد انقلب فى أيامه الأخيرة متشامماً كل التشاؤم .

ولقد نوّه بذلك إلى « برجسون » عند ما تحدث إليه فقال - وهو يعبر عن شعوره نحو المجتمع الإنسانى : - « إن الصندوق مكس بالصدأ وإن الجوهر فاسد ونحن مهما نضع فى هذا الصندوق من جواهر فهى لا ولن تزيل الصدأ الذى يعلوه ، أو هي لا تفعل شيئاً فى فساد القلب أو المحتوى » .

لقد ذكرنا أن « العقل الباطن » أو « الكامنة » شبيهة بمستودع يدخر فيه ما نرث من أخلاق وغرائز وصفات سلبية ، ويدخر فيه أيضاً العادات والتقاليد وشعائر الأديان والنظم القانونية والآداب العامة وهذه كلها تتكاثر وتجتمع وينتاب الإنسان الكثير من شروها إذا لم تخف حدتها وتجد لها متنفساً .



سيغموند فرويد

بين الأفراد ذلك الشخص الذى يتوسط التقيضين . ولقد أصبح من الواضح أن تقسيم كرتشمير للأفراد هو التقسيم العلمى الذى استأنس به يونج فى تقسيماته . وهذا التقسيم من أهم البواعث على الدراسات والأبحاث النفسية . فقد قسم كرتشمير الأفراد إلى أربع مجموعات متباينة من الناحية الجسمية (وهى تدل على أربعة طُرُوز أو نماذج نفسية) : وهى النوع البكى أو المكتنز (Pyknic) والقوى أو الرياضى (Athletic) . والاستينى أو الضعيف (Leptosome) والمشوه البنية (Dysplastic) فالمكتنز قصير بدين ضخم الجسم على الصدر والكثيف صغير اليدى والقدمين . والقوى يتميز بجسمه وأطرافه يتناسق انمو ، وعظامه وعضلاته بكال انمو عريض الكثيفين كبير اليدى والقدمين ، والضعيف مثاز بضعاً لة الجسم بالنسبة إلى الطول فهو طويل نحيف ضيق الصدر نسبياً طويل الساقين مستطيل الوجه طويل اليدى والقدمين ، أما المشوه البنية فيقسم فئة قليلة نسبياً ويشمل كل الأفراد الذين يظهر عليهم بعض دلائل انمو الشاذ كعدم التناسق أو عدم التوازن الذى أو أى نقص آخر .

أثره المعنوى فيتناول ميولنا ورغباتنا وسلوكنا الاجتماعى فى الحياة ، كما قد يتناول الاتجاهات والمظاهر التى تطفئ على النفس الإنسانية : كالإغراق والمغالاة فى الرغبات والتفكير والانحراف والخروج على ما تُوَضِّعُ عليه أو على المألوف . وإذا حاولنا الدقة فى التعبير أوضحنا أن كل إنسان يعانى مرضاً نفسياً قد يخف ويشتد تبعاً لمؤثرات الوسط واستعداده الشخصى حتى إن بعض السيكلوجيين قد قال لى مرة :

«إننا جميعاً غير أسوياء ، لكننا نختلف فقط فى الدرجة
We are all abnormal, still we differ in degree»

والأثر للموس فى دراسة النفسيات ونوازعها وعلاقة ذلك بالإنتاج الفكرى الاجتماعى من أدب وفن وثقافة فكرية عامة ، تتعين بما نلاحظه فى حياة بعض الكتاب . وإذا كانت نظرية «فرويد» تعتمد فيها نعتقد على الصراع وتوصف لذلك بالدينامية Dynamic and not static أى المنبعدة من الدفع والحركة

(صراع العالم الداخلى فى النفس المتخوى على التوازن الخارجى من الكتب أو الكلام وإشراف الذات العليا أو الضمير على تحركات الغرائز) فى العالم الداخلى على حين أن العالم الخارجى — عالم الواقع له أيضاً اشتباكات وتصادمه بالذات والغرائز — وإذا كان مفهوم الحياة عند «فرويد» التفاعل المتبادل بين الإنسان والوسط ، فإن الإنسان السوى Normal هو الذى يتلامم تصرفه ومقتضيات البيئة التى يعيش فيها على حين أن الإنسان غير السوى Abnormal هو الذى لا قدرة له على التصرف والوسط الذى يعيش فيه .

وهنا نعرض مضطرين إلى نظرية النماذج الجبلية Psychological Types التى تعين إلى حد كبير مزاج الإنسان ونوازعه الحيوية . ولقد أنشأ هذه النظرية العالم الألمانى كرتشمير Kretschmer وجاراه من بعده فى تقسيم الأجناس سيكلوجياً ، العالم السيكلوجى «كارل يونج» مقسماً الأفراد إلى مجموعات ثلاث متباينة هى : الانطوائى والانساطى والوسط بينهما «وقلنا نجد

والثاني - أي الطويل - منظر صامت ومغلق .

وإذا عدنا إلى تاريخ المدارس السيكولوجية وأسسها ، لعرفنا أن مدرسة التحليل النفسي قد قامت على الاختيار الذاتي وليس على التجربة الموضوعية ، وهي لذلك المدرسة التي لأسسها علاقة وتطبيق بالآثار الأسطورية والأدبية والفنية . فهي جميعاً تصدر عن النفس الإنسانية وقد لا نستطيع أن نطبق الأسس التي قامت عليها المدارس السيكولوجية الأخرى على الآثار الأدبية وبالتالي على نفسية الأدباء والفنانين والموسيقين وغيرهم ، لأن مدرسة «السلوكية» Behaviourism تنكر النفس والعقل الباطن والعقل ، ولا تعرف من وسائل التحقيق «الاختبار الشخصي» الذي تقول به مدرسة «فرويد» في التحليل النفسي ، وتقول به أيضاً مدرسة «جيشالط» التي تعني أننا نفسر الأشياء كلهاً ومجموعاً وليس تفصيلاً وأجزاء ، وزعيم هذه المدرسة «كوهلر» .

والفرق بين جيشالط وبين التحليل النفسي : أن الأول تقول إن تحليل الفكرة إلى أجزائها خطأ لأننا عند ما نفكر نعدد إلى ذلك بالكليات وليس بالأجزاء . «فالكلية» هي شرط أساسي في النظرية الشكلية Gestalt وهذه النظرية ترفض المذهب الذي أخذ به كثير من العلماء والفلاسفة والقائل بأن الكل قد يدرك بالرجوع إلى مجموع أجزائه أو بتحليل هذه الأجزاء . وأن الخبرة الإنسانية ، إنما تقوم على سلسلة من الإحساسات القادرة على أن تتداعي مع غيرها بطريقة تنشأ عنها خبرات وفكرات مركبة . وأصحاب مذهب «جيشالط» يرون أن درس الأجزاء ينبغي أن يفهم من حيث علاقتها بالكل ، لا من حيث علاقتها الفردية بعضها ببعض . وقد وجد «كوهلر» الألماني زعيم سيكولوجيا «جيشالط» : أن السيكولوجية التجريبية القديمة التي تقول بأن الإدراك ينشأ من

ثم تقول كاتبة المقال «آن اناستازي Anne Anastasi

عن الفروق الفردية : إن القضية الأساسية التي تقوم عليها نظرية كريسمر هي وجود علاقة بين التمازج الجسمي التي وصفها ونوعين من الأمزجة المتعارضة أساساً : هما المزاج الشبيه بالدوري Cycloid والمزاج الشيزوفريني أو الشبيه بالفصام Schizoid فالشخص الشبيه بالدوري يتميز بسبات شخصية تجعله في الحالات المتطرفة ضمن المصابين بالذهان الدوري أو بالهوس والاكتئاب ، أما الشخص الشبيه بالفصام فإنه في حالة التطرف ينحو نحو مرض الفصام - وقد ذكر كريسمر إن النوع الأول له صفات تطابق «البكيني» أي المعتدل الكثير لم الوجه ذو الرأس المستدير على حين أن الثاني صفات «الاستثنى» الشخص النحيل الذي لا يسن مهماً أكل ولثيم وهو مديد القامة معروق الوجه ذو رأس مستطيل . وقد نتج عن ذلك شول هذين الطائفتين للأفراد العاديين ، قسم هؤلاء إلى قسمين : أصحاب النموذج الشيزوفريني أو الفصام Schizothyme وأصحاب النموذج الدوري Cyclothyme والطائفتان أو النموذجان يعرفان عند «بونج» بالانيساطية والانطوائية . فالشخص الانيساطي يفاكه ويتحدث ويميل إلى الاجتماع والألفة والشخص الانطوائي يتميز بالتفرد من الاجتماع وهو خجول إلى حد كبير . وكثيراً ما يسيء السلوك الاجتماعي فيخاطبهم ولا يصالح وأما النموذج المزوج فهو قادر على الاجتماع والإنفراد . والعبرة أن التمازج الجسمية غالباً ما تكون لها دلالة على الأنظمة النفسية . فبعض علماء النفس يقول : إن معظم الشعراء والمفكرين والفلاسفة والكتاب من الانطوائيين ، وأما العلماء والمخترعون وبعض القادة فن الانيساطيين . والأساس أن أجسام الناس تتبع طرزاً معينة . فهناك القصير المتكامل الذي يضحك ويتنهج للحديث والنكتة ، يسمر ويتقرب إلى الناس ليشاركهم حياتهم ، وهناك الطويل المعروق الذي لا يتنسم أو يضحك كما أنه نادراً ما يبيكي أو يظهر عليه ألمه ، إنما هو يكظم ألمه في صدره ويغلق على نفسه الدنيا ولا يتحدث أو يشارك الناس أفراحهم أو أحزانهم وتجده من فرط حزنه لاصقاً وجهه بالخائط فينفجر الحزن في داخله ، ويفقد غالباً حنجرته أو يصاب بمرض صدرى خطير . وشخصية كل منها متأثرة دون شك بفسولوجية جسمه الخاص ، فالأول منبسط بكل ما في دخيلته تظهره تقاطيع وجهه وحركاته وإيماءاته ،

عليه أبوه وأطاع به من السماء على الأرض فكان مصيره العرج .
وعند البابليين أسطورة تشبهها من ناحية التفكير الإبراهيمي
وتتلخص في أن « ايتس » التي أغرم بأمه « سيبيل » Cybele قد
تزوجها ثم لم يلبث أن ندم على فعلته فخصى نفسه . وهذه الأسطورة
شبيهة بأسطورة « أوديبوس » اليونانية . فقد قتل « أوديبوس » أباه
الملك « لايبوس » وتزوج « جوكستا » دون أن يدري أنها أمه ، ولما
تيبنت له الحقيقة اقتلع عينيه وقتلت جوكستا نفسها .

والأساطير قصص قديمة جداً شائعة بين كل
الشعوب ، ونحن نلمس مدى تغلغلها في الكيان الثقافي
للشعب ؛ ولقد عاشت آلاف السنين وستعيش لخلودها
ولما فيها من رموز . وإذا كانت الثقافة عند بعض
المفكرين ، أنها زبدية ما يتبقى في الوجدان بعد نسياننا ما
حصلنا ، فإن الأساطير تكون الخبائر الأولى التي بنى
عليها الأدب الإنساني ، ذلك الأدب الذي تقام أوضاعه
على الأدب الشعبي « الفولكلور Folklore »

والأساطير قديمة لنا أنه لا يوجد شعب قد خلا
بناؤه الفكري منها . وهي في الغالب تصور أو ترمز
إلى الجانب الجنسي ومدى تسلطه على العقل البدائي ،
كما أنها تصور الطابع الإبراهيمي للخلق الإنساني وتبلور
فيها الاتجاهات الشريرة في النفس الإنسانية . فهي
تصور ابننا يخذل على أبيه لغيرته على أمه فيقتله أو
يخصيه .

وهنا ينبغي أن نذكر تلك النبضات أو
الإحساسات الجنسية الغامضة في الطفل التي تم جسمه
وتبقى فيه طيلة حياته وإن كانت الحدة فيها تتحيز
أجزاء معينة عند ما يكبر أو يراهق . وتصور الأساطير
أيضا حوادث تاريخية معينة ، بعضها يرمز إلى « الزمن » .
فأسطورة « كرونوس » الذي كان يأكل أولاده ترمز
إلى الزمن الذي يطوى أجزاءه أو أيامه طياً . وبعضها
يرمز إلى الطبيعة . فأوزيريس الذي تمزق جسمه ودفنت
جثته في أمكنة عديدة بمصر تمثل خصوبة الأرض في
كل مكان وإلى انتشار زراعة الحبوب ، فإن أوزيريس

مجموع الإحساسات ليس صحيحاً . فالطفل الذي يرى حيواناً كالكلاب
أو كالفيل لا يجمع اعتباراً عنه ويكون إدراكه وفهمه عنه جزءاً بعد
جزء فيعرف الذئب ثم الأقدام ثم الرأس ثم فروته وشعره وصوته .
وإنما هو يدرك مسودة كلية مجموعة من الكلب أو الفيل ،
وهذه « الكلية » هي شرط أساسي في إدراكنا . فاللحن الموسيقي
يدرك كلاً كاملاً ونحن لا نأخذ في تحليله إلى
الأنغام المؤلف منها . والإنسان كذلك نتصوره
« كلاً » كالصورة التي نراها لا نحاول التجزئة أو
التحليل لنفهم طابع الإنسان أو لتعرف الألوان والظلال
التي أقامت للصورة شكلاً معيناً . ونخلص من هذا كله
إلى نتيجة عامة عن علاقة أو تطبيق نظرية « التحليل
النفسى » على « الأساطير » ثم على الأدب والاجتماع .

من الأساطير التي شاعت عن المصريين القدامى
الأسطورة التي تقول إن إله الأرض « جب » تزوج ثوت إله
السماء فأنجب منها أوزيريس وإيزيس وست ونفتيس . وقتل
أوزيريس أباه « جب » وتزوج بأخته إيزيس . كما تزوج ست من
أخته الأخرى نفتيس وأحصى ست بالغيرة من أوزيريس الذي جمع
السلطة في يديه واعتزم أن يتخلص منه ويأخذ منه الملك . ولقد أتبع له
الظرف المناسب عنه ما حبس أخاه في تابوت كبير وألقى به في النيل ،
ثم أخذ بعد ذلك يتقرب من إيزيس وأخاها منها الزواج ، لكنها هربت
منه وأخذت تجوب الأرض باحثة عن أخيها وزوجها حتى وجدت بها .
لكن ست تمكن مرة أخرى من أخيه فأخذ جسده ومزقه قطعاً بمرثا
في أرجاء مصر كلها كما أخذ فضيبه وألقى به في النيل فأكله السمك .
وكان لأوزيريس ابن من إيزيس يدعى « حورس » صمم على الانتقام
لأبيه من عمه فلما اشتد ساعده قتله واستعاد منه ملك أبيه المسلوب . . .

وعند قدامى اليونان أسطورة شبيهة بالأسطورة
المصرية من حيث الميل إلى الشر والجريمة . فهم يقولون :
إن في البدء كان « الكاوس » ومنه خرجت « جيا » Gaia إلهة
الأرض ومن الأرض خرج أورانوس إله السماء وتزوج أورانوس
بأمه الأرض وأنجب منها أبناء كثيرين أصغرهم كرونوس . وبينما
كان أورانوس يجمع امرأته ذات ليلة جاء « كرونوس » على غفلة
منهما وقطع أعضاء أبيه التناسلية من خلف . وتزوج كرونوس بأخته
« ريا » Rhea والأسطورة تربط بينها وبين « جيا » نفسها
أي يكون كرونوس بذلك تزوج أمه وأنجب منها أولاداً كان
يأكلهم أولاً بأول ولم يفلت من هذا المصير سوى ابنه الأصغر
« زوس » ثم تزوج زوس أخته « هيرا » لكن حياتهما كانت على
غير وفاق وكان ابنهما « هيفاستوس » في جانب أمه ضد أبيه . فقد

أقره علماء التربية جميعاً « أن أخلاقنا وميولنا واتجاهاتنا وأفعالتنا هي ثمرة ما انفرس في نفوسنا مدة السنوات الثلاث أو الأربع الأولى من أعمارنا » .

والمشكلة الهامة التي أثارها فرويد في واقعنا الفكري هي : « العقل الباطن » . ويرجع هذا العقل أننا نكره إعادة أو استدكار ما يؤلنا أو يجرنا أو يخزينا . فكل ما يدعو إلى هذه الأسباب لا ننساه أو نناساه ، بل نحن نكسبه لكيلا يرتفع إلى وعينا فتألم .

وجملة ما يكبت من الفكر والرغبات والخواطر هي مكبوتات « العقل الباطن » . فإذا وقعنا في حادث مشابه لحادث ضغطناه منذ عشرين أو ثلاثين سنة ، فإن نزعات الخوف والغضب أو الخزي أو الألم تعود إلينا بقوة دينامية ، فتعين سلوكنا واتجاهنا . وهذه كثيراً ما تحفزنا إلى بواعث Incentives لسلوك شاذ إجرائي .

والرغبات الانفعالية المكبوتة قد تجد لها متنفساً في الأحلام . فالأحلام بذلك تعبر عن رغبات حقيقية عند الإنسان ، لكنها رغبات مكبوتة . ولقد أوضح « كارل إيراهام » « أن الأحلام النوزجية فيها تشابه وقراءة بعض الأساطير المشهورة ، فالأسطورة كالحلم ليست إلا تمثيلاً للانفعالات الرئيسية نفسها بالعقل الباطن « اللاشعورية » . ولذلك فللأحلام أهميتها في دراسة الأساطير دراسة نفسية تحليلية Psycho-nalytic . ومدرسة التحليل النفسي ترى : أن الأسطورة كالحلم تعبر عن الميول الانفعالية اللاشعورية التي كبتها الطفل أثناء حياته ، وبخاصة أثناء طفولته المبكرة من تجاربه وعلاقاته بأفراد العائلة . إننا نجد عند الأطفال انفعالات لاشعورية غرضها : قتل الأب أو على الأقل إخصائه . وهذه الميول الانفعالية الكامنة في العقل الباطن أي « اللاشعورية » تظهر بكثرة في الأحلام ، ويعتبر فرويد أن هذا الحلم من أهم الأحلام النوزجية ، وكذلك تظهر هذه الميول اللاشعورية في الكثير من الأساطير التي تعتبر أسطورة



أوسكار وايلد

هو إله الخصب وإله القمح . وقد ربط الفكر البدائي الأساطير بالدين لأنها تدور غالباً حول الآفة والبحر والطوطمية والتقاليد التي قد يرمز فيها الزنى المقدس إلى الإخصاب الجنسي وأيضاً إلى خصوبة الأرض والحيوان والإنسان .

ولقد اختار « فرويد » الرموز الأصلية لنظرياته في العقل الباطن والغزيرة الجنسية من واقع هذه الأساطير ، « فركب أوديب » هو أول عقدة نفسية لطفل تتكون من علاقة الطفل بوالديه منذ يولد إلى السنة الثانية من عمره ، وتتألف هذه العقدة من حقد الطفل على أبيه لحبه لأمه . وفرويد يصف هذا المركب بأنه علاقة عشق جنسي بين الطفل وأمه . وهذا العشق يحدث غيرته بينه وبين أبيه ، ثم ينشأ صراع في نفسه بعد ذلك بين حبه وغيرته تتكون منه بذرة الأخلاق التي تنمو في اتجاهات معينة وفق السنة الأولى من عمره . ونحن مهما اختلفنا والأسس التي وضعها فرويد لنظرياته ، بل لمفهوم هذه النظريات فإن الشيء الذي



د. د. لورنس

علمية أو معضلة أدبية في الخواطر السائبة أو في الأحلام .

ولقد عرفنا أن فرويد يعنى بالأحلام عناية جدية ليس في تفسير الحياة النفسية فحسب بل في تعيين الأهداف الإنسانية جميعاً ، فنحن في طفولتنا نجد أحلام اليقظة ، وهذه الأحلام طبيعة في الطفل ، والطفل صورة مصغرة من الرجل الكامل ونحن لا نستطيع أن نفصل أنفسنا عن ماضينا فخر القصص وأجود الشعر ما استلهم أخيلته وواقعه ، أى ذكرياته من الماضي ، ونحن في تفكيرنا ونظرتنا الفنية وتعبيرنا تحمل في ملكاتنا العقلية جرائم طفولتنا ويبتنا وذكرياتنا لا نستطيع أن نتخل عنها حتى عند ما نكتب عن واقعنا الفكري أو الأدبي فكثيراً ما نلجأ إلى المقارنة بين واقعنا الحاضر وذكرياتنا القديمة .

• • •

ومن أهم اعتبارات مذهب «فرويد» خط الحب

«أوديبوس» أكمل نموذج لها . فعلى ضوء هذا الموقف الذى ينفقه الطفل من والديه أو على ضوء هذه الانفعالات اللاشعورية ، يمكن أن نفسر أسطورة أورانوس وكرونوس وزوس . فكل تلك الآلهة تزوجت أمهاتها ، كما أن اثنين منها ثارا ضد آباؤهما .

وهذا النوع من الأساطير شاع بكثرة في الشعوب الشرقية القديمة كمصر واليونان وآشور وبابل . وهذه الأساطير تمثل الميل الداعر للابن نحو أمه مما خلق الحقد في نفسه على أبيه ، كما أن هناك أساطير تمثل ميول الفتاة اللاشعورية الداعرة نحو أبيها . ومن أهم هذه الأساطير أسطورة «ميرغا» التى أحببت أباهما وأخذت تنفرب إليه وتغريه حتى ساجعها ، ومسختها الآلهة إلى شجرة المر الكاوى .

وتعرف الرغبات الموجودة عند الفتاة التى تتعلق بحب الأب وكراهية الأم بعقدة «إلكترا» Electra Complex . وهى الصورة المضادة لعقدة «أوديب» . ولقد سميت هكذا نسبة إلى إلكترا التى ساعدت أباهما أروستس على قتل أمها انتقاماً لقتلها أبيها «أجاممنون» .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإذا انتقلنا من الأساطير والرموز إلى الأدب نجد أن طبيعة تفكيرنا الأدبي تجرى وفق تفكيرنا العام ، أو هى مشتقة منه . فنحن نفكر بالنفس كلها أى بجملة عقولنا وغرائزنا ، فإن بين الخواطر السائبة والتفكير الواعى تعاوناً ، وإن كانت هذه الخواطر السائبة تسبق التفكير الواعى ، وهى تعمل وتكد عند ما ينام العقل الواعى . طبيعة هذا التفكير المتعاون أن ينتهى إلى تحقيق الغاية التى يسعى إليها المفكر أو التى ينشدها الأديب ، فالعقل الواعى الحديث يحاول تحقيق فكر الأديب أو المفكر بالعلم والمنطق ووجوداته الثقافى ، وهو يفعل ذلك على وعى ودراية ، فى حين يزع العقل الباطن أو العقل القديم إلى تحقيق وسائله بطرق فائتمة على الأثرة والتهمج بلا وعى ، لكنهما يتعاونان . فكثيراً ما ترى أن العالم أو الأديب يجد حلاً لمشكلة

ويعتبر جويس من غلاة الثورة على الواقع ، فهو يرى أن الحلم صينو للحياة ، أو أن الحياة حلم من الأحلام . وينشأ عن ذلك أنه ليس هناك بداية أو نهاية ولا ارتباط أو تسلسل مفهوم منطقي في القصة أو في الموضوع : أى أن يكون الأدب أشبه بالأحلام تعينه الرموز المشتتة ولا ارتباط فيه للحوادث . وعليه فلا تدور القصة فيه على عقدة Plot إنما هو خطافات عاجلة ونبضات تسرعى البصر . ومن هنا دقة أسلوب « جويس » وصعوبته . وكثيراً ما يصف لنا حياة الذهن ويحاول الكشف عن خفايا العقل الباطن .

وأبدع قصص جويس قصة « عوليس » التى يصف فيها يوماً واحداً من أيام حياته بطريقة الخواطر السائبة يعرض فيها تحركات العقل الباطن فى حالتى الصحو والسُّكْر ؛ فيصف لنا بطل القصة وهو يحضر جنازة صديق ثم وهو فى مطعم ثم يصفه وهو فى ماغور صاحب النخيل ويجلبها ثم فى منزل صديق . وهو يسهب فى الخواطر الجنسية إحدى النساء . إنها يبلغ حد الشهادة . والقصة تبدأ فى الرابعة بعد الظهر وتنتهى حول الثالثة صباحاً .

ويعتبر جويس لصداقته مدرسة أدبية كبيرة ومن رجال الأدب العالمى . وقد تخالفه فى طريقة أسلوبه وعرضه للأفكار حيث تنعدم النقط والفواصل والمداخل وتراه يمزج ويخلط ، لكنه مع هذا كله من كبار المفكرين الاجتماعيين .

والعبرة أننا نرى فى أدب لورنس وجويس بحثاً عن الواقع والحياة ، وهما قد ثارا على الواقع الأدبى الذى كان يحوطه ويغلفه الرياء والتفاق ، وهما لم يوثرا القصص أو الشعر أو الأدب فى أى لون ينحو نحو العذوبة واللذة ، إنما أرادا أن يترجما الحياة الإنسانية كما هى وكما يعيشانها أو كما يريانها فى غيرهم دون تزويق أو زينة أو تجميل . وأما العوامل التى نشأت عنها ثورتها - ولا بأس

فى حياة الإنسان فهو يركز أولاً فى الذات ثم فى الأوبى ثم فى الجماعة ثم فى الأفراد من نفس الجنس ، ثم فى الأفراد من الجنس الآخر . إلا أنه ليس هناك حد فاصل تماماً بينها . ولئى التواء بينها قد يودى إلى توقف وعلى نفسية . والانحرافات فى سير خط الحب تتصل دائماً بالسنوات الأربع أو الخمس من حياة الطفل . وخط الحب هذا أو طبيعته الجنسية يعين فكرة ثابتة عن بعض الكتاب « الثرويديين » . وزعيم هؤلاء الأدباء « د . ه . أورنس » الذى كان يدعو إلى الحياة والملذات والتجارب ، كما كان يدعو دعوة « وايلد » إلى الجسم واللحم والدم مع إهمال النفس والأخلاق . وهذه دعوة تسير نحو الثورة على العرف والخلق والذهن وهى رغبة فى إثارة الغريزة على الذهن .

وكان لورنس يقول : « قبل أن تهز عن نون الحضارة وواجبات الإنسانية تذكر أنى أريد أن أعيش وأبلغ أقصى ما يمكن من ملذات الحياة وآلامها وتجاربها فى أمن وبدن عظيم هو دين الدم والدم وهو يسر على الإيمان بالذهن . . . »

إن لورنس الذى ألّف وكتب عن العقل الباطن كان يكثر من الحديث عن اللذة الجنسية باعتبارها المحور للنشاط الإنسانى . على أن لورنس كان يحاول أن يثبت أن الحياة رد فعل بيولوجى من الكائن بالنسبة إلى بيئته .

وبلى لورنس من التأثيرين على الواقع « جويس » وهو مثل لورنس ينجح إلى الغريزة الجنسية ويضعها فوق الذهن أو العقل . ولقد ابتدع جويس طريقة جديدة فى كتابة القصة ، هى أن يدرس فيها كوامن النفوس معتمداً على درسه السيكلولوجيا الحديثة أو مذهب فرويد ، فهو يعنى بالخواطر السائبة يبرزها ويذكرها بالذقة فلا سهمل شيئاً لأنه يخالف العرف ولا يسهب . فى آخر لأنه مألوف أو مستحب . ورأيه أن يمثل الفن الرأى الحر الذى لا يتقيد بكرة أو بحب .



سيجموند فرويد

« لا أعرف بين أبناء آدم من هم أقل نفعا من الأطباء » .

« ولقد كان كارليل ساعطا يحس أنه مظلوم . إذ لماذا يقضى عليه القدر بالذلّة والعجز أمام زوجته الجميلة ؟ لقد كان يسخط على نفسه وعلى المجتمع وكان يشهدت كالو كان فنياً ويأخذ نفسه بعصرامة يحاول أن يأخذ المجتمع بمثلها وهو لهذا السخط على المجتمع يؤثّر كتابه « الأبطال وعادة البطولة » . ولقد عاصر الثورة الفرغسية فهو يتألمها ويفكر فيها كثيرا ثم يؤثّر كتابه عنها . . كتابا خالدا تراءى كلماته وتصرخ : الشعب ! الشعب ! الشعب ! . وتحس لفرط حساسه أنه كتبه في نفس واحد . وهو يبدأ هذا الكتاب ببداية رمزية هي قصة إعدام الملكين وإقدام الشعب الفرنسي على إيجاد سنة جديدة وشهور جديدة وأسابيع جديدة هي السنة الأولى في (١٧٩٢) .

بداية الكتاب فسق واستهتار بين الملوك ونهاية الكتاب شعب يكتب تاريخه بيده ويستولى على مستقبله . لقد ذهب عصر الأبطال ونحن في عصر الشعوب » .

وإذا تركنا الأدباء لنلتحق بالشعراء ، فإننا نجد كما يقول « ساكس » Sachs « أحد أقطاب مدرسة « فرويد » في عرضه للعلاقة بين الفنان والعمل الفني أن الشعر أو القصيدة التي ينظمها الشاعر ما هي إلا حلم يقظة اجتماعي فيها تبعية عن الرغبات المكبوتة والأمل الذي تقبى إليه النفس ويلعب

من ضم « ألبوس هكسلي » إليهما في هذه الثورة إلى حد ما — هي أولا أن الحسب الكبرى كانت قد هيأت لهم أسباب الوعي فأصبحوا على وجدان وفهم بواقعهم مما جعلهم يشكون في القيم والمفاهيم الاجتماعية . وثانياً أنهم شعروا بأن بلايا الحرب ووزاياها قد أفقدت الكثيرين احتمالاتهم الذهنية فأصيبوا بالأمراض العصبية والنفسية ، وهذه بدورها قد أشاعت نظريات العقل الباطن والفرغزة الجنسية والأحلام . وعلاقة هذه النظريات بالواقع الاجتماعي ومدى ما تنتهي إليه حياة المجتمع من نقد وتغيير .

وثالثاً أدّى هذا المفهوم لحذين الأديبين : لورنس وجويس ، وللأدباء التائرين على منوالها . إلى التصريح بل التأكيد بضرورة التفريغ عن الكظم الجنسي وقمع الشهوات . وأصبح مفهوم الأدب عندهم أنه أداة يستطيعون بها آراءهم في نقد الحياة الاجتماعية ليبلغوا بالإنسان إلى المعاني الاجتماعية التي يعملون لتحقيقها .

وإذا رجعنا إلى الوراء بضع سنين فإننا نذكر أحد كتّاب العصر الفكتوري الكبار وهو « كارليل » . فقد كان يحيا حياة الألم الذي عبّسه ويؤثّره وبضنيته لأن إحساسه الداخلي ، أو ما كان يشعر به فيما بينه وبين نفسه ، أن ظروف حياته الصحية قد قضت عليه بالعجز والضعف والذلّة قبل زوجته الجميلة .

ولقد ذكر المؤرخ الكبير « فرود » — وكان صديقاً أميناً لكارليل — وذلك عندما ترجم له ، أن كارليل كان على قطعة قهرية جنسية بزوجه ، وأن كلاهما كان ينام في غرفة خاصة به . ولقد كان كارليل موعداً يشكو علة في جوفه ، وكان الأطباء ينصحون له بالزئبق وغيره كعلاج ، لكن شيئاً من هذا لم يكسبه الشفاء حتى إنه قال :

وقد كان يدعى مجلس من سائله
أحدث فيها بدرهما وألوكواكبها
أهذا جزاء الصدق إن كنت صادقاً ؟
أهذا جزاء الكذب إن كنت كاذباً ؟

وهو الذى يقول لسيف الدولة أيضاً :

يا أعدل الناس إلا فى معاملتى
فيك الخصام وأنت الخصم والمحكم
أعيذكما نظرات منك صادق
أن تحب الشم فيمن شحمه ورم
أنا الذى نظرت الأعمى إلى أدب
وأسمعت كتمانى من به صم
أمام مله جفونى عن شواردها
ويسير الخلق جراحها ويخضم
إن كان سرهم ما قال حاسداً
فا لجرح إذا أرضاكم ألم
كم تطلبون لنا عيياً فيميزكم
ويكره الله ما تأتون والكريم

هذا الشعر يدل على شخصية المتنبي وطموحه بل
على رجولته وفحولته . وانظر إلى « قوضيته » عندما يقول :
ولا تحبب الجبد زفاً وقينة
قا الجبد إلا السيف والفتكة البكر
وتقربها أخلاق الملوك وأن ترى
لك الهبوات السود والعسكر الجبر
وتركك فى الدنيا دويلاً كأنما
تداول مع المرء أغله العشر
وجنيت قرب السلاطين مقبلاً
وما يقتضين من حاجبها الشر
وانظر إلى « مركب العظمة » فيه عندما يقول
مخاطباً أمه :

ولو لم تكوف بنت أكرم والد
لكان أباك الضم كونك لى أما
ثم يقول فى القصيدة نفسها :
يقولون لى ما أنت فى كل بلدة
وما تبتغى ؟ ما ابتغى جل أن يسى
وإنى لمن قوسم كان نفوسهم
بها أنت أن تكن الضم والعظم
ويقول فى موقف آخر من مواقفه « السادية » :
لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى
حتى يراق على جوانبه الدم



الدوس مكمل

بل يسع من موانع العقل الباطن . ويحق لنا أن نذكر هنا
المتنبي الذى يقول مهتناً كافور :
فأرم بى ما أردت متى فأنى
أسد القلب ، آدمى السروا
وفؤادى من الملوك وإن كسا
ن لسانى يرى من الشعراء
ولقد كان المتنبي يشعر بقوة التى نقلها إلى شعره .
وكان يشعر أنه صديق لسيف الدولة أكثر منه شاعراً
عمله الثناء عليه ، وكان بأنف أن يتلو شعره وهو
قائم . وكان فيما بينه وبين نفسه يحس أنه إنما خلق
للكفاح والحرب والنضال ، لا للخدمة أو لجباية الإحسان
والاستخذاء . وشخصيته القوية البارزة ظاهرة فى شعره ،
ولشعره عليها دلالات عديدة . ولقد دخل على سيف
الدولة منشداً هذه الأبيات عندما أجس بتغييره ، وهى
أقرب إلى الحساب منها إلى العتاب :

ألا ما لسيف الدولة اليوم عاتياً
فستاء الوردى أغمى السيوف مضاربها
وما لى إذا ما اشتقت . أجمعت دونه
تتأفف لا أشفاقها وسبابها

إنما يريد من أراد . ودلالة هذا في التحليل النفسي
الشعور بالخيبة أو الإخفاق إلا أن تطبيق هذا على
المتنبي فيه شيء من التجاوز فقد كان المتنبي من
أصحاب المطامع الكبرى في الملك والحياة . وكان أسلوب
تفكيره عملياً واقعياً لا قيمة عنده في عرف أو تقليد .
وأكثر من هذا أنه سخر ليس من الملوك فقط ، بل من
الأنبياء أيضاً (ولو أنه كان يقرن نفسه بهم) . وانظر
إلى قوله :

ما مقامى بأرض نخلة إلا
كفام المسح بين اليهود
أنا في أمة تداركها الله
غريب كصالح في عمود
ولعله أيضاً سخر من الدين عندما قال لسيف الدولة :

إن كان مثلك كان أو هو كائن
فبرئت حينئذ من الإسلام
أو قوله :

لو كان ذو القصرين أعمل رأيه
لما أتى الطلائ صرن شوما
أو كان صادق رأس عازر سيفه
في يوم معركة لأعيا عيسى
أو كان لج البحر مثل يمينه
ما انشق حتى جاز فيه موسى

ولست أطمع هنا أن أتخذ من شعر المتنبي بحثاً
للتحليل النفسي في شمول ، إنما هي دلالات نفسية
في نظري تعود إلى نشأته التي يحوطها شيء من الإهمام .
فأبوه مطعون في صحة نسبه وأصله وإن كانت أمه
موضع فخره واعتزازه . والأساس السيكولوجي في تكييف
شعره أن المتنبي كان ذهنه « انفرادياً » وهذه النزعة
الانفرادية كانت تحفزه دائماً إلى أن ينشد الغايات
الكبيرة ، لكنها الغايات الشخصية ، وليست الغايات
الاجتماعية أو الإنسانية .

شعر المتنبي في عمومه نحس منه بروح السلطة والقوة
والطغيان وهو لم ينسج بنا في شعره إلى الأفق الإنساني .

والظلم من شيم النفوس فإن نجد
ذا عفة قلعة لا يظلم
وهو الذي يقول في هذه المعاني « السادية » :

واحتمال الأذى وروية جانيه
له غداة تضوى به الأجسام
ذل من يبطئ الدليل بعيش
رب عيش أعف منه الحمام
كل حلم أتى بفسر اقتدار
حجة لاجئ إليها الشام
من بين يسهل الهوان عليه
ما لجرح يبيت لإسلام
ويقول أيضاً متحدثاً « الحاديات والنواب » :

عرفت نواب المحدثان حتى
لو انتسبت لكنت لها نقيباً
وهو يقول :

الغيل والليل والبيداء تعرفني
والسيف والرمح والقرطاس والقلم

ولقد أعجب كثيرون بوقفات أبي الطيب الشعرية
فهم يعدونه من العباقرة ، ويعتبرونه بعيداً عن المألوج
المألوج الذي يتجر بأدبه ويبيع شعره للعالمين .
وإنما كان يصدر عنه إنما من وحي نفسه . ولقد حفلت
دواوين الشعراء بالكثير من الخواطر والحكم وبنظائر
ما في الشعر المتنبي من روعة ، لكنها لم تدرك على الألسن
مثل ما دارت به أبيات المتنبي لأن أصحابها لم يرزقوا
هذا الطموح الذي رزقه المتنبي ، بل إن شعره إنما دل
على « رجولة » بل « فحولة » ذلك الشاعر الذي كان
يحكم تسديد الهدف نحو الغاية ؛ فكان يتحدث عن
الموضوع الذي يطرقة دون نظاهر أو مبالغة أو تفاخر ،
عدا فخره بنفسه وشعوره الذي لم يحمده بقوته .

وسواء كان ما قسر به بعض « القرويين » من
أن طابع شعر المتنبي كان مختلف عن واقع نفسه اعتباراً
أنه كان يعقد في شعره عمداً لإرهاق المستمع أو القارئ ،
ولكى يحذره الحاكمون والشعراء ، أو أنه كان يصعب
الأمر أمام نفسه اقتناعاً منه عن شعور باطن أنه

ويقول المازني : « لقد كان لفتني شغلان بمساعيي عن الحياة الرخوة وما يبرق الضمءاء وأوساط الناس من العيش الناعم القين . ولقد افتتح حياته بما ختمها به ، يطلب ذلك الشيء الذي ليس له غاية تعرف أو حد يوصف ، والذي يبتدئ العمر كما قال في صباه : إذا لم تجد ما يبتدئ الفقر قاعداً فقم واطلب الشيء الذي يبتدئ العرا »

ولقد حذت القصة السيكولوجية والرواية السيكولوجية حذو الشعر التحليلي الذي يستند على « مجموع » القصيدة وليس على وحدة البيت . والقصة السيكولوجية تجدها بوضوح في أدب « هنري جيمس » و « ديككنز » و « جورج إليوت » و « د. ه. لورنس » و « جويس » وكذلك تجدها في أدب « بروس » وأدب « سانت بيك » و « بول بورجيه » و « بنجامان كونستان » و « مورياك » وغيرهم . وأخص منهم القصص الروائي والشاعر العظيم : « توماس هاردى » الذي كتب القصص التحليلي والشعر القوى الرائع مما يشهد له

بالعقيدة وبعد الشبهة ، على حين أنه لم يكن من كتاب الجماهير ، بل كانت شهرته أقوى وأكبر من رواجه . فقرأوه هم المشغوفون بالأسلوب البليغ والقفارة الفنية الخالصة . ومن رواياته الشائعة « تيس سليلة داربارفيل » التي لم يترك بدعة من بدع الجنس إلا ذكرها فيها . إنه يذكر فيها « الذكر » القوى وهو يحمل الرقيقات الجيليلات من الأوانس على ذراعيه المفتولتين عبر قناة . ولقد كان لقصة « تيس سليلة داربارفيل » الشأن كل الشأن في الأدب القصصي التحليلي ، لأن هذه القصة هي بدء الأدب القصصي التحليلي لما حوته من جوانب الأسلوب القوى والتحليل النفسي والفلسفي . ولأن تيس فيها رمز « الجنس » . ولقد عبرت هذه القصة عن جرأة هاردى في تناول هذه المواضيع الحيوية الحساسة . فهاردى في قصته « هود الغرب » و « تيس » يهجم على العواطف مباشرة بنزعها من ظلمات النفوس ليطلقها إلى الخارج ، إنه يسلط عليها ضوءاً قوياً من التحليل ويفتح في شرحها والتعليق عليها ، كأنه يأتي بالنفس البشرية ليشرحها في ضوء العقل .

ومن الذين يروعوا في تحليل النفس الإنسانية الكاتب الروائي العظيم : « دستوفسكي » فإنه دون شك مثل « شيكسبير » من ناحية الدراما الشعرية المسرحية . فقد نفذ إلى أبعد أغوار النفس البشرية . فقد بنى شخصوه على الحقيقة التي يراها هو ، والتي تظهر وتتضح في أسلوب تصويره ، لا على الحقيقة المتواردة . وقصة « الجريمة والعقاب » هي مثل « حى » لما وصل إليه دستوفسكي من عمق في التحليل النفسى لشخصية « راسكلندكوف » بطل القصة والدور الإجرأى الإنسانى الذى اضطلع به . فهذه القصة تعتبر من المآسى الإنسانية في الحياة الأدبية ، ومنها نستطيع أن ندرك أن الأعمال الأدبية التي تخلدها الحياة هي التي تنزع نحو الجوهر لا العرض وهي التي تخاطب الأجيال جميعاً وتتوافر فيها نوازع النفس الإنسانية مها تعددت البيئات أو تغيرت نظم المجتمع .

والرائع في الفن القصصي التحليلي أنه يحوس خلال النفس ليسر غورها . فهو يتتبع عن المدركات أو المحسوسات ليتحرك في محيط النفس المظلم الملىء بالرغبات والميول والكظم . وعندما تحس ما كان يحسنا ويهقنا من فكر نعود وكأننا قد ظفنا بقدر عظيم من المعرفة . لأن ما قد وصلنا إليه هو « قدرة » الإنسان على فهم نفسه . وإذا كانت غاية الفن التحليلي معرفة النفس الإنسانية ، فالطريق إلى ذلك هو العقل لأنه مقم عدة التحليل والبناء والتقسيم والمنطق والواقع ، وهي جميعاً من مقومات الأدب السيكولوجي .

المراجع :

(١) كتب فرويد :

The Ego and the ID.

Introduce Lectures on Psycho-analysis

Superstition & Society by R.M. Kyrle. (٢)

(٣) دراسات سيكولوجية لسلامة موسى

(٤) « لإبراهيم ناجي في السيكولوجيا

(٥) « أخرى في مجالات علم النفس

(٦) ديوان المتنبي

(٧) بعض الكتب في الأدب الإنجليزي

الشاعر فؤاد الخطيب

من رواد القومية العربية في الشعر الحديث

بقلم الأستاذ محمد عبد الغني حسن



فؤاد الخطيب

سبعة وسبعون عاماً — بحسب التاريخ الميلادي — قضاه شاعر عربي يغني للحياة ، على اختلاف الحالين بين يديه ، ولكن أكثر أغانيه قوة وصيتاً كانت تلك القصائد التي أرسلها الشاعر مدوية في مسامع الزمان بعامه ، وفي مسامع العرب بخاصة ، ينهم فيها إلى مكانهم في الحياة ، وإلى حقهم في الحرية ، وإلى حاجتهم إلى الوحدة العربية ، وإلى خطر النزعات الإقليمية عليهم ، وإلى ضرورة التفاهم إلى مجادة ماضيهم ليتخذوا منها سبباً إلى مستقبل ماجد ، وإلى مقاومة الأتراك ومناهضة حركة التريك التي قاموا بها منذ أوائل هذا

في سنة ١٩١٠ ظهر في القاهرة ديوان من الشعر يحمل اسم فؤاد الخطيب^(١) ، طبعته مطبعة المؤيد بدرب الجماميز ؛ وقد أحدث الديوان الجديد على صغر حجمه دويماً هائلاً في أوساط الأدب ودوائر الشعر ، فاستقبله كبار الشعراء بالتقريظ — على نحو ما كان يصنع أهل الأدب في ذلك الزمن — ووجدنا الشعراء الكبار : إسماعيل صبري ، وحافظ إبراهيم ، والشيخ عبد المحسن الكاظمي ، وولي الدين يكن ، وإبراهيم الدبّاغ ، وعبد الحليم المصري وغيرهم يحمون هذا الشاعر ، ويحفظون بشعره ، حتى لقد وصفه الشاعر الرقيق ولي الدين يكن : بأنه « أنس القلوب » وأنه « يكاد لفرط رقة يدويه » . وهكذا كانت قوافي الشعراء المقرّطين كلها تكاد تكون على قافية واحدة : هي قافية الباء ، حتى يصح أن يدخل فيها لفظ « الخطيب » أحد اسمي الشاعر . وكانت سنُّ الشاعر في ذلك العام : عام ظهور ديوانه ثلاثين سنة كاملة ، فقد ولد في إحدى قرى جبل لبنان سنة ١٨٨٠ .

وفي أخريات سنة ١٩٥٩ — وبعد قراءة نصف قرن كامل من ظهور الديوان — ظهر ديوان الخطيب في مجلد ضخم يشتمل على جزئين : أولها الجزء الأول القديم ، والثاني ما نظمه الشاعر بعد ذلك خلال خمسين عاماً مملوء بالصراع والكفاح ، إلى أن أسكنه الموت على أثر سكتة قلبية مباغتة سنة ١٩٥٧ .

(١) ننشر هذا المقال بمناسبة ظهور طبعة جديدة من « ديوان الخطيب » .

إن القضيةَ عندى فوق كلِّ هَوَى
لولاكَ أين لها أكفأها الصِّيدُ
وأنت يا هادمِ الأَصْنَامِ ممثِلُ
للحقِّ تَعَلَّمْ أن الله معبودُ

وقبل أن نعرض الفنون الشعرية التي نظم فيها الشاعر العربي فؤاد الخطيب، نجد من الحتم أن نقف وقفة طويلة أمام شعره في العروبة والقومية العربية وقضية فلسطين. فما همنا بكتابة هذا البحث إلا من أجل هذه الناحية المشرقة القوية من شعره، على أننا لن نفوتنا بعد ذلك تجليسة أغراضه الشعرية الأخرى في فرصة أخرى.

وأول ما يلفت النظر هنا أن الشاعر حَكِمَ عليه بالإعدام في المجلس العسكري العثماني الذي أقامه السفاح جمال باشا التركي في مدينة عالية بلبنان سنة ١٩١٤. وليس صحيحاً ما ذكره ابن الشاعر من أن أباه فرّ إلى مصر بعد الحكم عليه بالإعدام، فقد هاجر الشاعر إلى مصر سنة ١٩٠٨ فراراً من الظلم التركي، لا فراراً من الحكم الذي كان بعد ذلك - غيائياً - يوضع سنوات. ويشير الشاعر إلى هذا الحكم بقوله:

حَكِّمُوا عَلَى بَأْنِ أَمُوتَ وَمَا دَرَوَا

أني بلغتُ من الخلود مُرَادَى
ولسوف يُنْشَرِيومُ نُدُكْرُ في غَدِ
ما كان من جَبَرَوْتِهِمْ وَجِهَادَى
ظَلَمُوا .. وما عَلِمُوا بِأَنْ وِرَاءَهُمْ
شَعْباً ، وَأَنَّ اللهَ بِالْمُرْصَادِ

وهذا الظلم الذي يشير إليه الشاعر هنا، كان - كما رآه الشاعر في قصيدة أخرى - نعمة كبرى على العرب لأنه أيقظ نواياهم، فهو يقول في سنة ١٩١٦ مخاطباً الأتراك:

بِأَلِّ جَنْتِكُمْ إِنْ تَنْقُلْ مَظَالِمَكُمْ
على الشعوب فقد كانت لهم نِعَمًا

القرن، وإلى مناصرة اللغة العربية وتقويتها والعودة بها إلى صفاء طبعها الأول فهي أول مقومات الوحدة العربية. فكان بذلك من رواد شعراء العرب في سبيل الوعي العربي والقومية العربية.

ولقد سمعنا اليوم أسماء عزيزة غالية لشعراء أحياء وغير أحياء شاركوا في الفكرة العربية، وكانوا من رواد القومية العربية - على نزوح الديار بهم، ولكننا لم نسمع إشارة - ولو عابرة - إلى الدور الذي قام به فؤاد الخطيب في سبيل هذه الفكرة العربية الغالية التي كانت حلم العرب الأحرار منذ النصف الثاني من القرن الماضي.

وفيا أنا في زحام المواقب، إذا بنسخة تقع لي من «ديوان الخطيب» في طبعته الجديدة، وفي موكبه الخافل بالروح العربية المثوبة التي ماخذت لحظة واحدة في خلال ذلك العمر الطويل، وإذا في أستعيد في هذا الديوان الجديد بعض ما ادخرته من ذكريات قراءتي للديوان القديم الذي كنت وما زلت أصغره في مكتبي، حتى يحين الوقت لأن أوزع شعر القومية العربية وتطوره والمسالك التي كان يسير فيها حتى اليوم.

والشاعر فؤاد الخطيب - كمثل شاعر عربي - له في فنون الشعر جولات ومذاهب. ولا تخلو شعره من الوصف والحكمة والغزل والمرثي والأجتماع والشعر السياسي القومي، حتى المدح له فيه مطولات في مدح أبطال الجزيرة العربية اليامين ... فلقد مدح «الشريف حُسَيْنًا» حينما كان قائداً لثورة العرب ضد الأتراك سنة ١٩١٦ وحين وجد فيه العرب حينذاك رمزاً لقيام الحكم العربي بعد التخلص من حكم العثمانيين؛ ومدح الملك عبد العزيز آل سعود حين انحرفت قضية العرب ومال ميزانها، واضطرب في يد الهاشميين، فقال مخاطبه:

ولكنه حين نجد الملاينة لا تجدى ، ونجد أن المهوورين من الأتراك قد غلّوا في شتم العرب وانتقاصهم والحط من أقدارهم وأقدار رجالهم ولغتهم العربية ، يقول موجهاً الكلام إلى صاحب جريدة « إقدام » التركية الذى أوسع العرب سباً وهجاء :

يَا رَبَّ « إقدام » كان الداءُ منحصراً
لكن فتحت جراحاً إذ فتحت فما
ماذا جنى العُربُ حتى بتْ تُوسِعَهُمْ
طعنًا دراكاً أعاد الضَّغْنَ مضطرباً
يا عَصْبَةَ في بلاد الترك طاغيةً
لأنحبسوا العُربُ في أوطانهم رَمَا
إن الزمان الذى أولاكم نِعْمًا
هو الزمان الذى نرجو به النِّعَمَا

ومنذ ذلك الحين نرى الشاعر فؤاد الخطيب لا يسكت في شره عن كشف مساوئ الحكم التركي ومظالمه ، اسمعه يقول :

وقد غدت المدارس في حمانا
دورس كالحظائر والزراب
بُصِيب بها القش شيعاً ورياً
ولكنْ ذهنه خاوى الوطاب
ولم تُعقد به الآمالُ إلا

وكانت في الحقيقة كالسراب ...
وقد غدت الضرائب كل يوم
تروّعنا بأنواع العذاب
فكمْ من مُعْدَم صَغِيرَت يداه
يطوف به رجالك كالذئاب^(١)

وكلهم يُحاول منه صيداً
فبدأى^(٢) ، لا يُثوب إلى صواب
ولم يكْ ذلك المسكين شيئاً
فأ في قبضتيه سوى التراب

(١) الخطاب هنا موجه إلى السلطان العثماني أو خليفة المسلمين !

(٢) بدأى : بمكر وبراعه

فالظلم أبقظ منهم كل ذى سِنَّة
ما كان ينهَض لولا أنه ظُلماً
أرهقتمُ الشعب ضرباً في مفاصله
حتى استفاق وسلَّ السيف مُنتقماً
ويبشر العرب في سنة ١٩١٦ بذلك الفجر الجديد الذى يستقبلون به حياتهم الجديدة في ظل التحرر من النير العثماني فيقول :

يَا بَنَى العَرَبِ الأحرار إن لكم
فجراً أَطْلَ على الأكوان مبتسماً
يستقبلُ الناسَ من أنفاسه أَرْجُ
ما هبَّ في الشرق حتى أنشَرَ الرِّمَامَا
تلك الحياةُ التى كانت محجبةً
في الغيب . لا سَآمًا تخشى ولا سقماً
سارت مع الدهر منْ بَدُو إلى حَضَر
حتى اسْتَبَقَتْ ، فكانت نِصَّةً عَمَّامَا ...

ولقد كان فؤاد الخطيب أول الأحرار من دعاة البقطة العربية وشدة الاستقلال العربي ، في اعتدال وموازنة ، لا في ثورة على دولة الخلافة التي كانت رمز المسلمين جميعاً .

وقد لجأ في شعره إلى عقلاء الأمتين يدعوهم إلى الألفة والأخوة الإسلامية ، ويدعو حكماء الأتراك إلى منح العرب حريتهم وعدم التوجس منهم ، فلمهم طلاب حق ، ودعاة تحرر ، ويحذرون من الاستعانة إلى أصوات المرجفين الذين يوقعون بين العرب والترك . فيقول في منطق معقول :

يا الله يا حكماء الأمتين ... أمَا
من ألفة تُرجمي والشمْلُ منقسم ؟
إني أرى الداء يستشري فإن صدقت
عنه الأساة فقولوا : كيف ينحسم
أكلما حاول العُربُ الرقَّ عَكَتْ
في الترك شكوى وقالوا : فتنة عَمَمْ

وهو هنا بالطبع يردُّ على دعاة حركة التَّريك ،
القائلين بإحلال اللغة التركية محل اللغة العربية .

• • •

ولا تفارق الشاعر نعمة الوحدة العربية التي ظل
يردُّها طول عمره . فراه في سنة ١٩٥٢ يهنئ بالنورة
المصرية فيقول :

ويا أمي ! ما أَرَهَبَ العُربَ دولةً
إذا حَشَدَتْ من أهلها النُصراءُ
وفي كل أرض جيشها غير أنه
يكون لقوى عدَّة ووقاء
ولستُ أبالي البُعدَ بين ديارهم
إذا اقتربت منها القلوبُ ولاءُ
أزلي لأبناء العروبة وحدة
وأي أراهم بينهم رجاءُ

وتتسع فكرة العروبة عند شاعرنا ، فرى كل أرض
عربية أرضه : ويبرأ من « النزعات الإقليمية » التي
فتت الصف العربي ، وتفرق كلمته ؛ فيقول في سنة
١٩١٦ والحرب العالمية الأولى دامية اللهب :

لبَيْتِكَ يا أرضَ الجزيرةِ واسمعي
ما شئت من شدوى ومن إنشادى
لكِ في دمي حقُّ الوفاء وإنه
باق على الحدثان والآباد
أنا لا أفرقُ بين أهلكِ لهنم
أهلي ؛ وأنت بلادهم وبلادى
ولقد بررتِ إليك من « وطنية » :
ليست تُجاوز موطنَ الميلاد

فهذه البراءة . وهذا التنصل من نزعات الإقليمية هو الذي
يجعل من شاعرنا رائداً قديماً من رواد القومية العربية
بمعناها الذي يجعل العرب في كل مكان قوماً واحداً على
الرغم مما يفصل بينهم من تخوم وحدود .

• • •

وهكذا حتى ساء الحال ، وزهد أحرار العرب
في المناصب . وهجروا أرضهم إلى أرض أخرى
يجلون فيها متنفساً من الحرية :
فراغ عن المناصب كلُّ حرٍّ

مخافة أن يدنسَ بالمعاب
وفتارق أرضه بالرغم منه

فيراك أُنحى الهوى شرخَ الشباب
وطالما حرَّ في نفس شاعرنا تفرق العُرب
واختلاف كلمتهم وتأثرهم بدعاة السياسة وكثرة
الأحزاب فيهم فقال :

ولى أمةٌ حاولتْ ضمَّ شتاتها
فلم تُردِّدْ الأحزابُ إلا تمرداً
أهبتُ بهم أن يرفقوا ، فتفرقوا
وقد ضربوا لى ليلة الحشر موعداً

أرى العُربَ شعباً كلما غلبَ الكرى
سفته دهاقين السياسة مرقداً
هتفتنا فما أبدى حراكاً ، وإنما
من اليأس أمسى - لا من اليأس - جُلُوداً

على أن اليأس لم يغلب شاعرنا يوماً ، فقد ظل
الرجاء الحلوى في نهضة العرب يعاوده ويراحه ؛ فيقول :

فيا قوم ! هل للعُرب في الشرقِ نهضةٌ
فإني أخشى أن نتجاوزنا غداً !
وهل اميوني - قبل موتى - أن ترى
فتى عربياً يأنفُ الذلَّ مَقْعِداً ؟
يردُّ على « أم اللغات » جلالتها
ويجعل للمجد الطريقَ معبداً ؟

وأم اللغات هنا هي اللغة العربية التي كان يراها
الشاعر أقوى سبيل إلى « الجامعة » الإسلامية العربية ،
وإلى « الوحدة العربية » فيقول :

خذوا لغة القرآن جامعةً فإن
فعلتم جمعتم شملَ أبناءِ أحمدنا

وحين سجل العرب أول دفاع عن أرض فلسطين المقدسة بالسلاح سنة ١٩٣٦ رأينا الشاعر يُشيد بمصرع أول بطل في تلك المعركة المسلحة، هو الشيخ «عز الدين القسام» إمام مسجد حيفا الذي قاتل - هو وحفنة معه من المحاهدين الأبرار - جنود السلطة البريطانية يوماً كاملاً من الصباح إلى الليل حتى ظفروا بالشهادة ، فقال :

عَرَفْتُ فَلِسْطِينَ الشَّهِيدَ ولم يكن
لِنِسام عنه ضميرُها اليقظانُ
هَيْتَ تودّع منه أكرمَ راحلٍ
خَسِيَّ التَّخَرُّصِ عنه والبهتانُ

ولقد عاصر الشاعر فؤاد الخطيب كل ما مر بحركة الوعي العربي والنهضة العربية والقومية العربية وما لابسها من ظروف وملازمات ، واتصل بالجبهة الهاشمية حيناً ، ثم رأى منها مناهضة الترك ، فلما تكتشفت له حقائق في إمارة الأردن سنة ١٩٣٩ - أي بعد قيام الحرب العالمية الثانية - ترك العمل مع الأمير عبد الله مستشاراً له ، وعاد إلى لبنان مؤثراً الحياة الهادئة في ضواحي بيروت ، إلى أن أُتيح له العمل في الحكومة السعودية مستشاراً سياسياً ، فوزيراً مفوضاً ، فسيّراً لحكومته في أفغانستان . وقد أتاح له هذه الصلات الباقية أن يُطلِّق قبيل وفاته بخمس سنوات على ماضيه في الأمة العربية وجهاده فيها ، وصبره على الأيام العاتية . فيقول من قصيدة لصديقه ونصيره العربي النبيل الشيخ محمد سرور الصبان :

أنا البقية من تاريخ نهضتها
وصفحةً خلّدها بينها الصحفُ
فأسطرُّ من جهاد غير طامسة
وأسطرُّ من حماس الشعر توتنتُ

ولقد هزّت مأساة فلسطين قلب شاعرنا الخطيب ، حتى ليتخذ منها درساً يليقه على إخوانه العرب في الوحدة ، ويعجب من التشعب الذي أصاب كياناتهم ، حتى يلبسوا الضعف في «مجموعهم» ، والقوة في «أفرادهم» ، فيقول :

عجبتُ لقوى العُرب كيف تقلّبت
بهم سيرُ الأيام ذلاًّ وسوداً
فإن رُمْتهم شعباً لقيتَ شعباً
وإن جنبهم فرداً رأيتَ فرداً
ففى جمعهم ضعفٌ ، وفي الفرد قوةٌ
فما أقربَ الحالين شأواً وأبعداً !

وهال الشاعر ما رآه وسمعه من تهافت بعض العرب على بيع أرضهم في فلسطين ، وتصوّر ماذا يكون مصير الأرض بعد ذلك . وهل سيجد العرب بعد هذا أرضاً يدفنون فيها موتاهم غداً ، فتساعل في سخرية باكية :

فقدتُم من الأبطال فارسَ حلبة
وأثكلكم زنبُ المنية سيدا^(١)
وجدتم لكم أرضاً بها تدفنونه
فهل عندكم أرضٌ لأموالكم غداً ؟

وكثيراً ما صور الشاعر بطولة المحاهدين في فلسطين ، وصوّر تحرّكاتهم وغاراتهم على اليهود ، فقال :

وفتية هُهم طولُ الزلال على
شمُ الجبال لم أمثالها شتمُ
لم يَطْعَمُوا النّومَ أبداً على وطن
يكاد في شدِّق شرّ الخلق يلبثهم !

من السحاب ، ومن فوق المضاب ، ومن
خلف العباب سيولُ النار تضطرم
تنصبُّ سحاً عليهم ما تُزعزعهم
ولا تزلُّ لهم عن موقف قدّم

(١) هو فقيه فلسطين والعروبة المرحوم موسى كاظم الحسيني .

وكم صَبَرْتُ على الأيام عاتية

عسى الصبور من الأيام يَنْتَصِفْ

وَأَنَّ للعُرب ما أَبَقْتُ وما أَخَذْتُ

منى الحوادث لا مَنٌ ولا سَرَفٌ

تلك الصَّلَاتُ، وما من عُرَّة وَهَتْ

منها، ولا رَثَ حَبَلٌ، أوْهَى طَرْفٌ...

ولقد شاء الله - أو شاء الشاعر فؤاد الخطيب

لنفسه - أن يضرب مثلاً عملياً على أن البلاد العربية

كلها - مهما اختلفت حدودها وأسماء حكامها

وحكامها - هي أرض أكل عربي يجرى في عروقه دم

العروبة . ألم يقل قبل ذلك :

ولقد بَرِثْتُ إليك من وطني

ليست تجاوزُ موطنَ الميلاء ؟

ومن هنا رأينا شاعرنا يولد في جبل لبنان ، ثم

ينتقل بين الشام ، وفلسطين ، ومصر ، والسودان ،

والحجاز ، والأردن ، فالمملكة العربية السعودية ، وهو

في كل ذلك يخدم الفكرة العربية ، حين يخدم أو يسعى

إلى الرزق في أي أرض عربية ، ولا يبالى أن يضرب

صفحة عن « مسقط رأسه » لبنان ، فأرض العرب

كلها مسقط لرأس العربي حيث الرأس مرتفع ... ولعله

بالتعبير عن ارتفاع الرأس بالحرية كان أول شاعر عربي

من المحدثين يَبْهِي قومه إلى رفع رؤوسهم أمام المعتدين ..

وما أصدقهُ وهو يقول في هذا المعنى :

دنيا العروبة دنيا العُرب قاطبة

ما صَحَّ منهم لها الميثاقُ والحَلِفُ

ومسقطُ الرأسِ حيثُ الرأسُ مرتفعٌ

لا حيثُ يَفُفُّ فاهُ المهدُ يَلْتَقِفُ !

وليس مَسْفُطُ رأسي الأرضُ أهبطها

تَكْسُأُ على أمِّ رأسي باكياً أجِفُ ! !

ولم تكن قصائد فؤاد الخطيب في القومية العربية،

والوحي العربي ، وعزة العرب ، وآلام العروبة وآمالها

في فلسطين ، مجرد شعر حماسي جاف ، أو دعوات

قوية وصرخات مدوية في آذان العرب أجمعين ، لكنه

جمع إلى ذلك الصورة الشعرية الجميلة بما تحتويه من

الحركة والألوان والظلال وغيرها . فإذا نظم لنا قصيدة في

المجاهد العربي الناصر في سبيل أمته وقضيئها الكبرى ،

فإنه يعرض لنا هذا المجاهد في صورة فائنة حين يقول :

لله دَرٌّ مُجَاهِدٌ ما يَفْتَرُ

يُحْيِي اللَّياليَ في الجهادِ وَيَسْهَرُ

هو كَالْقشاعِ في الجبالِ مَحَلٌّ

ومع الضراغم في الدِّحَالِ (١) يُزْجِرُ

ومع القِطاةِ يَهْبُ في عِكسِ الدُّجَى

ومع الجأذَرِ في المفاوِزِ يَنْفِرُ

ومع مَرَّ الطَّيْفِ في سِنَةِ الكَرَى

يَطأُ العَدُوَّ فما يُحْسُ وَيَشْعُرُ

لَيْقٌ بِتَصْرِيفِ الأمورِ مَحَنَكُ

وكأنه القَدَرُ المتناحِ يُدَبِّرُ

وكم ارتحى في السَّجَنِ رَهَنَ قَيُودِهِ

وعليه من دمه القميصُ الأَحْمَرُ

متلفَتٌ عن جانبيه مُكْبَلٌ

من كل جُرْحٍ فيه عَيْنٌ تَنْظُرُ

أرأيت إلى هذه الجراح في جسم المجاهد العربي

تلفتت إلى الردى المحيط به كأنها عيون تنظر !

ألا تذكرك هذه الصورة بصورة أخرى - في معرض

آخر من القول - للشاعر الشريف الرضي حيث يقول :

وتلفتت عيني فذ خَفِيتُ

عني الطلولُ تَلَفَّتْ القلبُ

وتصوير الشاعر فؤاد الخطيب للمجاهد العربي

على هذه الصورة المتنوعة المشاهد ، الكثيرة الحركات

واللغات ، لا يقل روعة عن تصويره للشاعر الأديب

قائلا :

(١) الدِّحَال (بالدال) : جمع دحل ، وهو عرين الأسد

وغرام الشاعر فؤاد الخطيب بالصورة الشعرية ،
وتحويل المعاني المخردة إلى صور محسوسة ، معروف
عنه منذ بواكير شعره . فقد أخذ فكرة تحلل أجسادنا
القائية إلى تراب يتغذى به النبات ويتغذى منه الإنسان
والحيوان ، وجعل منها صورة غزلية جميلة في قوله من
قصائد ديوانه الأول القديم :

بعد موتى عناصر الجسم تنحل
فيمتصها النبات طعاما
فاذكريني إذا تكللت بالزهر
رفيقه هباء جسمى أقاما
وانشقيه فإن فيه أرجبا
عاطرا كان في فؤادي غراما !

...

والآن وقد قارب الموت أن يحلل عناصر جسد
شاعرنا العربي العظيم ، فإن ذكره ستظل مضخمة
بالعطر ، لأنها ذكرى الشاعر العربي الذي حاول أن
يرفع لأمة ذكرى في الحافقين .

يرومُ خفايا الكون يقرعُ بابها
وينصتُ للرجع الخفى فيثقفُ
ويرسل عنه الشعرَ صيحةً تائرا
إذا انطلقت لم يكن منها المعنفُ
وفي كل بيت منه للدهر صورة
وكالدهر إذ يأتي الزوال ويأنفُ
يدورُ على الأفواه قهوَ يبلها
ويعلقُ بالأسماع فهو يشنفُ
ويبعثُ في الأجيال بالصوت صارخا
فيحسرُ عنها الغيبُ ، والغيبُ مغدِفُ
ينوحُ عليهم ما تحسُ ألفظة
يئنُ بها أم دمة منه تذرفُ !
وإن حاج لم تعلم وقد زاد دونهم
أُنلك سهامُ منه أم هي أحرفُ !
أعاد على أسباعهم ما استفزهم
فشمّرَ حتى الخائفُ المتخلفُ ...
وصاح بهم تاريخهم من وراءهم
ومن ذا الذي لم يسمع الصوت يهتفُ



بحار الضياء

بقلم السيرة ملك عبدالعزیز

يا صفاء السماء يا ضحوة الشمس ويا بهجة الربيع الوليد
ضوءي ضوءي بقلبي بقلبي ظمئي ظمئي لنورٍ جديد .
ضوءي ضوءي بقلبي وهزى ميزهر الشعر وارجفى نغائى
ضوءي ضوءي وصبى أغانيك بروحى وزلزل أغنيائى .
ضوءي ضوءي فإنى أهوى نشوة الحسن واندفاق الشعور
ضوءي ضوءي فإنى تشوى أعشق النور وانعتاق الضمير
أعشق النور والحياة وأبغى لو عصرتُ الحياة كأساً مروق
وترشفته على شفى الظمأى وشعثته رقيقاً تدفق
ضوءي ضوءي بقلبي مشوق لعنان الحياة للأشواق
ضوءي ضوءي وشقى ستار الليل وادعى الغافن للانطلاق

ضوءي ضوءي فقد غرق الليل خلف أستار غاية مهجورة
فى القرار السحيق من هوة العدم الضائع ألفت على الغريق ستوره
يا بحار الضياء هانى أواذيك حرى عنيفسة الأنواء
واغمرينى وأغرقينى فإنى جد ملهوفة لحضن الضياء
الغريق الغريق فى حضنك مبعوث وخالد الإبراق
تورق الصحوة الفتية فى عوده الغافى نبأضة الأعراق

يا بحار الضياء قد غرق الليل فهياً نعب ذوبك عباً
شعثته الشمس الدفوقة بالدفء فحق لسحره أن يلبسى
نشرب الصبح والأصيل ونزوى ظمأ فى الفؤاد ليس يروى
نشرب الألق الفؤار والصحو وروحاً من الربيع المصفى

يا بحار الضياء يا ألق النور ويا شعلة الفؤاد البرود
جلجلى جلجلى بروحى ودوى بفؤادى وزغردى بالتشيد :
يا صفاء السماء يا ضحوة الشمس ويا بهجة الربيع الوليد
ضوءي ضوءي بقلبي بقلبي ظمئي ظمئي لنورٍ جديد

القاهرة في مطلع القرن التاسع عشر

كما رآها على بك المباشي

ترجمة الأستاذ الطاهر أحمد بك

● الوصول إلى القاهرة

الاثنين ١٠ من نوفمبر ١٨٠٦

أخبرت الشيخ المثلوثي ، صديقي والرجل الثاني في المدينة - لأنه يشغل منصب شيخ المغاربة - بقدومي . ولم يكذب يسلم رسالتي حتى حملها إلى السيد عمر مكرم شيخ شيوخ القاهرة ، والذي يجمع إلى هذا المنصب ، رئاسة نقابة الأشراف ، وغالباً ما كان يلعب دور أمير مستقل بذاته .

وقد أرسل إلى السيد عمر في الحال عدداً كافياً من الجمال لحمل أمتعتي ، في حين خرج الشيخ المثلوثي لاستقبال برفقة عدد كبير ، ثم صاحبي إلى بيته حيث أعد لي نزلاً خاصاً .

● أمير من المغرب في القاهرة

وقد قام بزيارتي كثيرون ، السيد عمر مكرم ، والشيخ الأمير ، والشيخ سليمان القيوي ، والشيخ السادات ، وآخرون من كبار شخصيات القاهرة ، وقد عبروا في أحاديثهم عن حفاوة بالغة وتكريم حار ، لكن أعمق الفرح أحسست به عند ما رأيت مولاي سالم - شقيق مولاي سليمان أمير أطور مراكش - داخلاً : وجهه ، ملامحه ، حركاته ، ذكرّنتني تماماً بصديقي العزيز الأمير المحترم مولاي عبد السلام ، ففحق قلبي وصحت : مولاي سالم ! . . . وعند ما تعانقنا فاضت عيوننا دمعاً ، حتى غسلت محيّانا .

(١) هذا المقال هو الترجمة الحرفية للنص الإسباني ، العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية من عمل المترجم ، انظر العدد السابق من « المجلة » .

جلسنا ، وقلباناً متأججان شوقاً بمنعنا من الكلام . مولاي سالم أكبر سنّاً من مولاي سليمان ، لكن حقوق الولد البكر لا يعمل لها حساب في مراكش ، حيث لا يوجد قانون ينظم وراثة العرش ، والقوة وحدها هي التي تثبت حقوق الراغبين في الملك ، كما قلنا ، ونتيجة لهذا النظام الفوضوي ، رأى مولاي سالم ، بعد أن حكم عدة أشهر ، نفسه مضطراً إلى أن يتنقل عن العرش ، بعد أن هزم مرتين من جانب أخيه ، فانسحب نهائياً إلى القاهرة . حيث استقرّ هو وأسرته ، مهجوراً من جانب أخيه ، يعيش على نفقة شيوخ هذه المدينة .

كنت أعرف تاريخه ، وكان هو أيضاً يعرف أحوالي ، وهكذا استطعنا أن نتجاوب معاً ، وأن نعبّر كلٌّ منا للآخر في صراحة . وقد أظهر ضغينة ضد أخيه مولاي سليمان ، فهدأت من روعه بعض الشيء ، وذكرته بلطف ببعض أخطائه الخفيفة . وبعد حديث مستفيض ، انتهى بتقبيل لحيي وشالي . وصاح بي : كانت كلماتك أحل من السكر !

● الأرنأوط

يصل عدد طائفة الأرنأوط إلى خمسة آلاف رجل ، تحت إمرة محمد علي الذي يحكم مصر ، هؤلاء الجنود الثائرون يُملّون أوامرهم ، والشعب يتحملهم في صبر وأناة ، لأنه لن يكون أكثر سعادة مع المالك أو الأتراك ، ولأنه يوجد في وضع لا يسمح له بإقامة حكومة تمثيلية ، فكان يتحمل القهر في صبر وصمت ،

على حين أن اسم Egipto ^(١) مجهول للسكان ، الذين يسمون ذلك البلد « بر مصر » أو « بلد مصر » ويطلقون اسم الصعيد على مصر العليا .

ويصف كثير من الرحالة الأوروبيين شوارع القاهرة بأنها في منتهى القذارة وكآبة المنظر ، لكنى أستطيع أن أؤكد ، أنه توجد مدن قليلة في أوروبا ذات شوارع نظيفة جداً كالقاهرة . فالشوارع ممهدة دون أحجار ، أشبه تماماً بطريق عبّد بعد درشه بالماء جيداً ، كطرق أوروبا الواسعة ، وإذا كان ثمة شوارع ضيقة فهناك شوارع واسعة ، ولو أنها كلها تبدو أضيق مما هي عليه في الحقيقة ، بسبب التخطيط الأولي للشوارع ، كما في الإسكندرية ، وهذه التخطيطات والأرفاعات ، على أى حال ، معدة بطريقة تجعل البيوت في الشوارع الضيقة توشك أن تتلاقى مع مقابليها ، ولا يفصلها عن بعضها إلا فراغ ضيق مقداره أربع أصابع ، شيء ضرورى ولطيف في بلد شديد الحرارة .

إذا تخيّلنا القول بأن شوارع القاهرة ذات مظهر حزين ، فإن العدد الهائل من الحوانيت والمصانع ، مضافاً إلى جموع الدماء المارة ، يعطى على الدوام مناظر متغيرة في كل لحظة ، الأمر الذى وجدته ، فيها أرى ، بهجاً وتمعناً ، كما هو الحال في مدن أوروبا الكبرى ، أما الرىض الذى يسكنه الإفرنج أو الأوروبيون ، والمزوى بعيداً عن المركز التجارى الرئيسى في المدينة ، فقد يكون في أغلب الظن ، مصدرأ لما ذكره الرحالة الأوروبيون .

● مناخ القاهرة

يزعمون أن الصيف طويل في القاهرة ، لكن الحر رطب بطبيعة الحال ، تبعاً لتكوين الشوارع

(١) هكذا تكتب مصر في الإسبانية وتنطق الجسم فيها غاء .
« إيجيبتو » .

ومن ناحية أخرى ، فإن محمد على الذى لم يبلغ العرش إلا بفضل جنوده ، يتسامح معهم في خروجهم على القانون ، ولا يعرف كيف يستقل عنهم ، فضلاً عن أن كبار الشيوخ يتمتعون في ظل هذا النوع من الحكم بتفوذ كبير وحرية ، فيستندون بكل ما أوتوا من قوة نظام الحكم الموجود ، فالجنود يستبدون ، والجهابذة تتألم ، والكبار لا يقاومون بأية وسيلة ، والقافلة تسير كيفما اتفق ، وحكومة القسطنطينية الخائرة القوى لا تستطيع إخضاع البلاد إخضاعاً تاماً ، ولا تتمتع من الحكم إلا بقدر يتيح لها قليلاً من المكاسب العابرة ، تحاول أن تزيد فيها عاماً بعد آخر بطرق جديدة .

● الممالك

أما العدد القليل من الممالك ، فقد اعتصم بالصعيد ، حيث لا يستطيع محمد على أن يمدّ سلطانه هناك ، وهم لا يستطيعون - لطبيعتهم الخاصة - أن يمتدوا عددهم في مصر عن طريق التنازل ^(١) ، ولم يعد مسموحاً بمجيء آخرين من آسيا ، ولذا سيكون انقراضهم محتوماً ، والألفى بك مع أتباعه من الممالك والعرب والأتراك المرتزقة ، يجوب صحراء دمنهور . وحكومة القسطنطينية لا تضع الإسكندرية في حسابها ، وهى لموقعها الجغرافى لا تعد مدينة مصرية ولا تركية ^(٢) .

ذلك هو الإطار الحقيقى للموقف السياسى المعاصر في مصر .

● القاهرة

يطلق الشعب على القاهرة لقب مصر . ويسمى الأتراك : مصر القاهرة ، أو مصر الكبرى ،

(١) يشير إلى ما هو معروف من أن الممالك كانوا غصياناً ، وأن ذلك يحول بينهم وبين الزواج وإنجاب البنين .

(٢) يعنى به ، كما ذكر في فصل خاص عن الإسكندرية ، أنها كانت ذات طابع خاص ، وكانت تتجوز بالأجانب من شتى الجنسيات : رحالة أو تجاراً أو مقربين .

ويعيش حول الجامع الأزهر كبار شيوخ القاهرة ، وهو مقصد المغاربة الذين يؤمنونه للصلاة ، مفضليته على غيره من المساجد . وفي الأزهر يجتمع مشاورو القاضى ، إلى جانب كبار العلماء الذين يلقون دروسهم ، أو يشرحون الفقه ، منقسمين إلى عدة حلقات تتجمع كل واحدة في محيط صغير ، وتشغل الحلقات كلها امتداد المسجد الواسع .

● مسجد الحسين والسيدة زينب

أما مسجد الحسين حيث تجذب العبادة أناساً أكثر وحيث تحفظ فيه بقايا حفيد الرسول ، فبناؤه مشابه للمساجد الأخرى ، لكن به ضرباً مريباً تعلوه قبة جميلة ، حيث توقر رأس الحسين ، موضوعة في تابوت من الخشب ، كما هو الحال مع جميع أولياء المسلمين . ويفضى هذا التابوت بأثواب من الحرير مطرزة بالذهب وموشاة بالفضة ، ويحيط به حاجز من النحاس الأصفر والفضة ، منه عند كل مربع بكرة صغيرة في الجزء الأعلى . والمقصود الثانى الذى يتوجه إليه الناسكون من السكان ، هو : مسجد السيدة زينب الجميل ، أو ستن زينب ، كما تنادى أخت سيدى الحسين حفيد الرسول .

أما جامع السلطان حسن المحاور للقاعة ، فمشهور بعظمة بنائه وعلوه ، ولصحنه الجميل الذى يشبه بعض الكنائس الأوروبية .

● كسوة الكعبة

كذلك لا تقل أهمية مسجد السلطان قلاوون ، والضريح المنفصل حيث يوجد رفات هذا الأمير ، والذى لا يزال جميلاً حتى الآن . وينتهى هذا الضريح بقبة محمولة على أعمدة قوية . وفي هذا المسجد رأيت خياطين كثيرين منهمكين في خياطة قماش طويل من الصوف الأسود ، اختير لتغطية الكعبة ، بيت الله في مكة . وهذه الكسوة التى ترسل كل عام من

والبيوت ، فسطوح المنازل لها نوافذ صنعت بعناية . والغرض منها إحداث تيارات هوائية تطفئ جو البيت ، كان الحريف منعشاً عند ما كنت هناك ، لدرجة أن البرودة كانت حساسة ، كالتى شعرت بها وأنا في لندن في الفصل نفسه ، واتقاء ليالى الصحراء الباردة كنت قد اتخذت احتياطات كافية .

ومناخ القاهرة ليس رطباً كما هو الحال في الإسكندرية ، ولهذا سجل مقياس الحرارة المائى درجة رطوبة مقدارها ٥٦ فحسب ، على أن مسكنى لم يسمح لى ملاحظة الرياح ، والجو كان هادئاً على التوالى ، وملبداً بالسحب كما هو الحال في أوروبا ، وخلال إقامتى سقطت بعض الأمطار ولكنى لم أسمع أى رعد .

● الجامع الأزهر

وتضم القاهرة عدداً من المساجد ، لا يستأهل أغلبها مشقة المشاهدة ، وعظمة الأزهر ، المسجد الكبير ، ترجع إلى اتساع مساحته أكثر منها لزوجة البناء أو فخامة أبنته ، كما يقول مستر براون Brown . وأعمده الصغيرة من رخام عادى متشابه ، وفي أغلب الظن لا يزيد محيطها على قدم واحد ، وعقودها : الفن فيها متراكم متداخل وقذرة ، مما يجعل التناسق بينها رديئاً ، وبخاصة في المباني التى من هذا الطراز ، وكانت الأرض مغطاة بحصر عادية جداً ، ولم أجد السجاد العجمى الذى تحدث عنه الرحالة المذكور ، وقد رأيته بنفسى بغرونها بحصر أخرى جديدة من النوع نفسه ، وقد سألت الشيوخ ، وأشخاصاً آخرين للتأكد ، عن المكان الذى نقلوا إليه السجاد النفيس ، والتى كانت قبلاً تزين الجامع الأزهر ، فأكدوا لي جميعاً ، أنه لم يكن في ذلك المسجد إلا ما رأيته من الحصر ، وعلى كل فقد كان من المستحيل استخدام السجاد ، لأن كثيرين من المتسولين تعودوا أن يذهبوا إلى الجامع الأزهر ليناموا فيه .

الشيخ السادات الوفاية : شيخ الطريقة الوفاية ، وهو سني له تدرياته وصلواته الخاصة .

الشيخ البكري : شيخ الطريقة البكرية .

والمشايخ الأربعة الرؤاء ، ومشاورو القاضى هم :

شيخ الخيلية ، شيخ المالكية ، شيخ الشافعية ، شيخ الحنفية .

وهي مذاهب السنة الأربعة المشهورة .

وبعد من بين كبار العلماء :

الشيخ المهدي ، الشيخ ساميان القيوي ، الشيخ الدواخلي ،

السيد عبد الرحمن الجبرقي الفلكي الأول في مصر . الشيخ العروسي

والشيخ الصاوي ، ويتمتعان باحترام كبير ، تكريماً لما كان يتمتع به أجراماً من قبل .

السيد الحارثي : شيخ التجار ، وشخصيته ذات نفوذ كبير .

محمد حسن : نائب شيخ التجار .

وهؤلاء الكبار يتمتعون برفاحية وترف بالغين ،

بحسب ما تسمح لهم به وسائلهم . ويمكن القول ، مع

أحترام هذه الظاهرة ، أن البلد على العكس منه ،

يسجل بؤساً واضحاً كالذي يحكم الإمبراطورية

المغربية ، على أن هؤلاء الكبار لا يستطيع الواحد

منهم أبداً أن يخطو خطوة إلا إذا رافقه عدد كبير

من الخدم ، ويستقبلون الناس الذين هم من طبقة أدنى

بأبهة الملك وتشریفات السلطان ، ويخرجون في الأغلب

متمطين صهوات الجياد ، تسبقهم زفة من السيّاس

وبأيديهم عصي طويلة ، على حين يحرسهم من الخلف

جاعة آخرون من الخدم المسلحين ، متمطين صهوات

الحيل ، وهذا ما يعطى مصر مظهر جمهوريّة

ارستقراطية ، منحنية لجبروت الاستبداد العسكري ،

دون أن تسمح لنفسها بترك مظاهر الحرية ، التي تعتقد

أنها تحتفظ بها تحت مراسم الاستقلال . ومحمد على

والأرناؤوط ، لا يهتمون بهذه المظاهر ، ما داموا

يقضون ويطاعون !

● شهر رمضان

قضيت شهر رمضان في القاهرة . ومن المعروف أن

هذا الوقت من الصيام بالنسبة إلى الأغنياء ، يتحول

إلى عيش التقيض ، أريد أن أقول ، إنهم يتناولون

النهار بأكمله ، ويتمتعون طول الليل .

القاهرة ، بمثابة غطاء من النسيج القوي ، حيثك عليه بفن ومهارة شهادة أن « لا إله إلا الله » وقد انبعثت حروفها في حجم إصبعين من هذا القماش على شكل زهور أو ما أشبه من الرسوم الأخرى . وعند ما دخلت إلى المصنع ، عرضوا على إبرة وخيطاً لكي أخيط ، ولما كان لهذا العمل قيمته . ولأنه يعد ورعاً ، فقد بدأت أخيط بعض ضربات بالإبرة فوق القماش ، الذي سيوجه إلى مكان مقدس .

● مشفى قلاوون

ومن بين ملحقات مسجد السلطان قلاوون يوجد

مشفى عام للمرضى من الجنسين ، ولأصحاب الأمراض

العقلية . وهؤلاء جميعاً ، لسوء الحظ ، يعيشون في

شقاء مهول وفي عرى تام ، على حين يتبجح المدير

في ترف زائد . وبعد أن أطلعني على جميع أقسام

المستشفى قدمت له تبرعاً ، ندمت عليه فيما بعد ، حين

علمت أن المشفى له ممتلكات كثيرة مؤجرة . فقي

بسد حاجات جميع المرضى . إذا ما توخّت الإدارة

جانب الأمانة في تصرفاتها . وعند المدخل حدا بهم

الترف والرفاحية إلى بناء منزه عظيم للمرضى ، في

وسط فناء متسع محاط بسلسلة من الغرف الكبيرة .

أضف إلى هذا أنهم كانوا يدفعون مبلغاً لفرقة

موسيقية ، لتعزف كل الأيام تحت هذه المقصورة .

والآن ؟ . . . لقد تلاشي كل شيء . ولم يبق

إلا أثر بعد عين ، ومنظر يبعث في النفس حزناً عميقاً !

● كبار الشيوخ

لقد ذكرت السيد عمر مكرم نقيب الأشراف .

والشيخ المثلوثي شيخ المغاربة ، وهنا أذكر بعض أسماء

كبار شيوخ القاهرة ووظائفهم :

الشيخ الشرفاوي : شيخ الجامع الأزهر ورئيس العلماء .

الشيخ الأمير : مدير وأمين صندوق الأزهر ، والرئيس الثاني

للعلماء .

شاهرين سلاحهم في أيديهم ، وقد بلغ الخطر درجة كبيرة ، حتى إن الأمكنة التي لا تخطر على البال المرور فيها ، كنشاهد بالقرب منها فريقاً من فرسان العدو تهدنوا ، متحفزين للثأر من ضياع مائتي جمل ، كان أنراووط الجزيرة قد سلبوهم إياها في الليلة السابقة.

ولا يكفى الخيال وحده ، دون أن يكون مؤيداً بمشاهدة الواقع الملموس ، لتكوين فكرة عادلة ودقيقة عن الأهرام ، وعن عمود السوارى بالإسكندرية ، أو أى شيء آخر ذى أبعاد وأحجام غير عادية ، وقد كنت أحمل معي آلة رصد لتقريب الأبعاد ، ونظارتى الحرية المقربة من طراز Dollond وبقوة المقارنة والمقاربة والتضخيم ، أعتقد أنني كوَّنت فكرة إن لم تكن تامة كاملة ، الأمر الذى يتعذر فيها لو اعتمد الإنسان على حواسه فحسب ، فلأنها على أى حال مقربة إلى حد كبير .

ولن أتكم هنا عن الأحجام . لأن مجلس مصر حل المشكلة نهائياً ، إذ يكفى أن تعرف أنها أضخم أبينة عرفها العالم .

إن أهرام الجزيرة ثلاثة : اثنان منها يعدان أكبر من الثالث ، ولكنى أعتقد أنه بلا حظ بين الاثنين قليل من الفرق في الارتفاع ، على غير ما أشار إليه الرحالة السابقون .

يقول المؤرخ المتعمق في معرفة النفس الإنسانية مستر « ديبويس » Dupuis إن الحرم الأكبر بنى بكيفية تجعل الملاحظ عندما يقف على قاعدة الحرم في يوم يتسارى فيه الليل والنهار ، يرى الشمس في رابعة النهار كما لو كان جالساً أو متكئاً عن قمة الحرم ، ومنه هذا أن السطح المائل يكون مع السطح الأفقى زاوية مساوية لارتفاع خط الطول الذى تقع فيه الشمس في هذا الفصل ، أو ما يعادل ارتفاع خط الاستواء .

والأهرام مقامة بدقة تامة على خط عرض ٣٠ درجة شمالاً ، وهو ما ينتج أن هذه الزاوية يجب أن تكون مساوية لـ ٦٠ درجة ، وبما أن جميع أوجه

وطول هذا الشهر ، تسبح المساجد والبيوت والشوارع كلها في بحر من النور ، وفي الأبهاء المتسعة في بيوت الأعيان وذوى النفوذ ، تعدُّ مئات بل ألوف من المصابيح والقناديل الزجاجية ، ذات الألوان المختلفة ، تملأ بالزيت معتمدة على قوائم أو معلقة في سلاسل من الحديد مختلفة الأحجام وموضوعة واحدة فوق الأخرى بشكل ثريا ، مما يعث في النفس بهجة ، دون أن تسبب رائحة كريهة ، إذ أن الدخان يتسرب من فتحات عالية تقع في وسط القبة التى تتوسط القاعات .

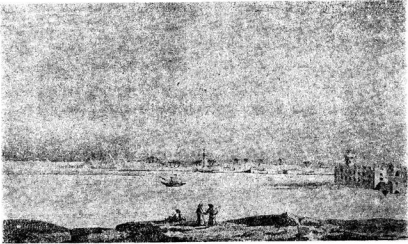
وفي يوم العيد يهرول الناس في الشوارع كالجانين ، وبأيديهم سعف النخيل الأخضر ، أما النساء فيذهبن في جياعات ، واحدة بجوار الأخرى ، وأغلبن يبكي ويرسل صرخات عالية ، إذ أن العادة تقتضى أن يزور الناس المقابر في هذه الأيام . لكنى أميل إلى الاعتقاد بأن هذه العادة الشعبية لا يأمر بها الدين بأى حال من الأحوال ، وما هى إلا بقايا عادات تقديس Adonis القديمة . وبما أن العام (الهجرى) ١٣٠١ قمرى ، فإن هذه الأعياد لم تقع حينئذ في فصل الربيع ، وهو أمر لا يحدث إلا ثمانى مرات في كل حقبة تبلغ ٣٣ عاما .

● الفلمسة

وتتحكم القلعة تماماً في المدينة ، وهى بالتالى محصورة من قريب بجبل ، بطريقة تجعلها لا تتحمل هجوماً منتظماً ، وفيها البئر المشهورة ، بئر يوسف ، وقد وُصِفَتْ أكثر من مرة بأقلام الرحالة .

● الأهرام وأبو المسول

ولو أن أهرام الجزيرة توجد محاطة بالعرب الثائرين ، الأمر الذى يحدث رعباً لمن يقرب منها ، إلا أننى مع ذلك أحببت المغامرة لرؤية تلك المعجزة التى رفعها يد الإنسان ، ولهذا الغرض تقدمت إلى الجزيرة ، متوجهاً نحو الأهرام ، محروساً بتابعين



منظر لأهرام الجيزة كما رسمها « على بك المباسي » بريشته

والغاية من هذه الأهرام قد حلت أيضاً ، فلإنها بنيت لتكون آخر مقر للملوك الذين يحملون معهم إلى عالم اللاتمامية تمييزهم الكبير ، اللائق بمنزلتهم ، كحكام يحكمون شعباً مستعبداً ! ، كانوا يرفعون جثثهم القانية إلى السماء ، على حين تدفن جثث رعاياهم في حيز ضيق من غياهب القبور . تلك هي نهاية الرجل المقتدر !

وتعرف الأهرام عند العرب باسم أهرام الفراعنة ، ويروون آلاف الحكايات التاريخية عن هذا العمل ، ويعتقدون أن فيها دهاالز تحت الأرض ، تنفزع وتمتد أسفل تربة مصر كلها ، علماً بأن هذه الآثار القديمة لا تحتوي على كتابات هيروغليفية ، تستطيع أن تقدم لنا أخباراً عن الحقبة التاريخية التي بنيت فيها . والأهرام الأكبر ينسب إلى خوفو Cheops الذي عاش قبل عام ٨٥٠ قبل الميلاد تقريباً . واعتقد أننا ، أن من الأحسن الافتراض أنها بنيت في عصر ما قبل التاريخ ، وذلك لأن هذا الهرم لو كان عملاً قام به

الهرم تظهر وكأنها متساوية في ميلها ، فإن المظهر الجانبي للهرم ، لو قسمناه أفقياً من قمته إلى قاعدته ، إلى قسمين متساويين ، وأوجدنا مقطعين متقابلين ، لوجب أن نستنتج من هذا ما يمثل مثلثاً متساوي الأضلاع تماماً . هذه الصدفة الحسنة ، الناتجة عن أسهل الأشكال المستوية التي تستعمل في المباني ، تنتج هذه الظاهرة الجميلة . وكان هذا بالنسبة إلى حافزاً شجعني على استقصائه ومعرفة كنهه .

ولو شاهدنا الأهرام من بعيد نخيل إلينا أن قاعدتها أطول من ارتفاعها ، وأن زاوية القمة أكثر انحرافاً أو حدة من زوايا القاعدة ، لكن هذه الظاهرة مصدرها أننا لا نكتشف من الهرم عند رؤيتنا له في أغلب الأحيان إلا جانبيين فقط ، وحينئذ لا نرى إلا منتصف قطر مربع القاعدة ، والذي هو بطبيعة الحال أطول من الوجه الهرمي الشكل ، الذي بدوره يوحى إلى الناظر أن الأهرام مسطحة ، رغم أن ارتفاعها يساوي طول أخذ أوجه قاعدتها .

● الروضة والمقياس

وعند رجوعى من الجيزة شاهدت جزيرة الروضة Ruda أو كما ينطقها بعضهم «الروض» بكسرة مالة Rudi ، وتقع من النيل على ضفته اليمنى ، وهى مهجورة الآن ، وكانت فى القدم جنة مصغرة ، مملوءة بالبساتين . وفى أقصى الجنوب منها ، وفى مكان على هيئة فناء عميق متصل بمياه النهر ، يوجد المقياس الشهير ، وهو سارية معدة لقياس ارتفاع مياه النيل يومياً ، عند وقت الفيضان ، وتنقسم إلى أذرع متباينة ، أو بتعبير أصح غير دقيقة ، وإلى المعلومات ، أن يقدر درجة خصوبة الأرض ، ومقدار المحصول المنتظر .

أما فى هذه الأيام ، فإن هذا الأثر البالغ الأهمية ، مزروك فى قبضة كتيبة من الجنود ، أو على الأصح من الهجم الذين يعتقد أنهم يتآمرون على تحطيمه .

وَعِنْدَ مَا تَرَجَّلْتُ قَادُونِي إِلَى أَكْوَامٍ مِنْ أَطْلَالٍ مَهْجُورَةٍ ، وَلَكِنْ كَانَتْ دَهْشَتِي وَأَلَمِي ، عِنْدَ مَا أَقْنَعُنِي الشَّاهِدَ الَّذِي رَأَيْتُهُ بِعَيْنِي رَأْسِي ، بِالْمَصِيرِ الَّذِي يَنْتَظِرُ ذَلِكَ الْمَقْيَاسُ !

وحول المقياس مسجد وعمارات أخرى ملحقة به ، صارت أطلالا ، وأربعة من الأعمدة الثمانية التى تكون الدهليز الأعلى قد تحطمت على الأرض ، وسقط السقف متفتتا . وكلما تريت يد الزمان فى هدمه ، أسرع الجنود بزعم الرصاص الذى يلحم الأحجار ، والأخشاب التى تكون السقف ، وهكذا يندفع الخراب بسرعة إلى هذا المبنى العظيم النفع ، والذي أسهم منذ أجيال عديدة فى عظمة مصر .

وقد قام الفرنسيون خلال حملتهم بإصلاحات عديدة للمقياس ، ونظموا طريقة العمل فيه ، لكن ذلك كله قد تحطم الآن ، وعمود المقياس نفسه كان سيلقى المصير نفسه ، لو لم يدعم بعمود خشبي أفتى كبير ،

ذلك الملك ، لوجدت دلائل تاريخية أخرى ، غير رواية «هيرودوت» الوحيدة حول أثر كان يجب أن يسترعى انتباه الرجال وإعجابهم فى عصره .

وتحت قاعدة الهرم الأكبر ، تقوم قرية عربية صغيرة تتكون من بيوت متواضعة ، وخيام شدت إلى هذه البناية العظيمة ، مما سهل لى مكاناً لتكون فكرة كاملة عن أبعاد الأهرام الكبيرة .

ولى جانب الأهرام رأيت أبا الهول ، هكذا يسميه العرب ، رأس إنسان مكون من صخرة عظيمة الأبعاد والحجم ، ميزت فيها بوضوح حفر عينيه وفه ، وبما أننى كنت غالباً فى مواجهته ، فلم أستطع رؤيته من الجانب كما أحببت . إن السهل وتلال الصحراء ، وقد غطيت برمل أبيض ناعم ، تكمل الصورة من ناحية الغرب .

● الجزيرة

والجزيرة على الضفة اليسرى لنهر النيل ، وقدما كان هذا البلد ، حسب ما روى لى ، مكاناً جميلاً محفوظاً بالبساتين والمنازل الريفية ، وهو الآن ضبعة حزينة بعض الشيء ، يسكنها الجند الأرنؤوط ، ولا أجد لهم تشبيهاً إلا باللصوص ، وبمجرد أن وضعت قدمي على الأرض ، اقرب منى واحد من رؤسائهم ، ووضع يده على جانب من رداى ، كما لو كان يفحص نوع القماش ، وفى الحال اتجه نحوه واحد من خدمي يملؤه الغضب وفى صورة المهدد ، ليجعله يترك القرية ، مغيباً اتجاه يده عن طرف جلبابى ، وعندما رأى هذا الرجل خدمي المسلحين ، والخيال التى كانت تخرج من المراكب وتتجه نحوى وتحوم حولى ، قفل راجعاً ، ولم يقرب منى أحد لا فى الذهاب ، ولا عند الإياب من الأهرام . وينطق الأهالى اسم الجزيرة بجيم قاهرية (G) بدلا من الجيم العربية (J) .

● مصر القديمة

رجعت من هناك إلى القاهرة القديمة ، أو مصر العتيقة ، وهي حتى يقع على الضفة اليمنى من النهر ، أمام جزيرة الروضة والجزيرة . يقولون : إن هذا الحى كان قديماً أكثر لطفاً من القاهرة ، نظراً للعدد الكبير من البيوت البهجة التى كان بينها عطاء المدينة وسراها ، أما الآن فإن هذه البيوت المهجورة قد أصبحت خرائب ، وقد رأيت بنفسى الجنود يقتلعون منها ألواح الخشب لبيعها ، ورغم هذا فإن السكان بوفرة ، والأسواق العمومية كثيرة ومتنوعة .

● الأديار

وتوجد هناك أديرة لعدد من الفرق المسيحية ، زرت منها الدير اليونانى ، الذى يوجد فى مكان جميل ، فوق هضبة تشرف على المدينة والحقول ، ومن هناك ترى أهرام سقارة ، وتغزل للناظر أنها تضاهى فى ارتفاعها أهرام الجزيرة ، وأحدها مبنى على هيئة مدرجات كبيرة .

وفى هذا الدير مصلى مخصص للقديس جرجس ، وله تقديس عظيم فى البلد ، وتمثال القديس يشاهد موضوعاً فى زاوية فوق مذبح صغير ، وراء حاجز من الأسلاك ، وفى وسط المصلى يرتفع عمود ثبتت فيه سلسلة من الحديد تستخدم لربط الصرعى ، الذين يحملون إلى هناك ليستجدوا بحماية القديس ، ويقص الرهبان أنه يشفى من الأمراض بطريقة معجزة ، كيفما كان دين الصرعى الذين يحملون إليه .

وعندما ذهبت لزيارة دير الأقباط أدخلونى فى كهف عظيم تحت المذبح الكبير ، حيث يعتقد أن عائلة المسيح وجدت فيه نجاة ، عندما جاءت إلى مصر هاربة من اضطهاد « هيرودس » . وقد ظهر لى أنه شيء نافع من جميع الوجوه ، ولا يستحق أن نوجه إليه اهتمامنا ولو لحظة واحدة . ومن المرجح أن هذا

وضعه الفرنسيون فوق العقسد ، وقد سألت عما إذا كان هناك مكلف يسهر على حيازة هذا المبنى ، فأجابونى : ومن سيدفع أجرته ؟ ، إذن لماذا لا يصنع باب يحول دون دخول الناس إليه ؟ ذلك لأن هذا يكلف مالا ، وفى النهاية فإن الجنود سيسرقون الباب والعمود الخشبي نفسه الذى يقى السارية ، إن الدموع هى الجواب الوحيد عن هذه الفاجعة المؤلمة ! . وفيما بدا لى فإن محمد على يتأمر من جانبه كالأخريين على هدم المقياس الذى تظهر خرابته ، إنها أيضاً كانت رغبة الخليفة عمر .

وجدران القناء الذى يوجد فى وسطه المقياس غطيت بحجر الصوان ، والسلم المؤدى إلى عمق القناء من الحجر نفسه ، وكذلك السارية التى تعذر على الاقتراب منها لأنها مخوفة بالماء ، والقبعة الخشبية الجميلة الشكل ، والتى كانت قديماً تغطي القناء والسارية ، تلاشى رويداً رويداً جزءاً بعد آخر .

إن أثراً كهذا ، قد لا يهتم به ولا يستغل فى أمة محسوها يتوقف على المطر أو أسباب أخرى عارضة ، أما فى مصر ، حيث الحصب والقحط مرتبطان بنسبة ارتفاع مياه النيل الموسمية ، فيجب أن يعنى به تماماً . وقد أظهرت التجربة الدقيقة ، النتيجة التى يحدثها فى المحاصيل كل ذراع يرتفع من الماء ، وإن الأداة المعدة لقياس ارتفاع هذا النهر ، يجب أن تكون لحكومة مستنيرة ذات أهمية عظمى ، لأن هذا يضع فى يدها أداة مضمونة لتحطات سلفاً ضد الحوائج التى لا مدفع لها فى بلاد أخرى ، ولا يمكن فيها أن يعرف مقدار الثروة أو القحط إلا زمن المحصول ، ولهذا السبب أعطى الفرنسيون هذا الموضوع اهتماماً خاصاً ، وإليهم أيضاً يجب أن يرجع الفضل فى إنشاء ممر من شوارع كثيرة مشجرة ، تحترق جزيرة الروضة على طولها من الشمال إلى الجنوب .

التي تحمل البضائع من شبه الجزيرة العربية أو الهند بطريق البحر الأحمر ، أضف إلى هذا أن حرب إنجلترا تعطل التجارة مع البحر الأبيض المتوسط تماماً وهي الأسباب التي أنقصت كثيراً من تجارة مصر الخارجية .

والتجارة الداخلية ليست أكثر ازدهاراً ، فالماليك يتحكمون في كل مصر العليا . والألئى في مديرية البحيرة ، وعرب الشرقية في تمرد ، وهناك ثورات جزئية تحدث باستمرار في الغربية . أو الدلتا ، بطريقة تجعل من المستحيل تقريباً التقدم خطوة في مصر ، دون التعرض لأخطار جسيمة .

عندما رأيت أنه مع هذه الحالة النعسة . لا تزال نعمة تجارة عظيمة قائمة بالقاهرة ، لم أستطع إلا أن أقول : إن مصر بلد رائع بخبراته ، لكن : ماذا يمكن أن يكون في ظرف أكثر ملاءمة . وفي ظل حكومة أكثر سهرًا ؟

Desierto Del Extravio متابعاً في ذلك تعبير المؤلفات التاريخية والسامية القديمة ، والتي حذا أصحابها حذو التوراة ، وأورد لغيرها اسما رسمه بحروف لاتينية ولم أستطع رده إلى أصله وهو Ssador

الكهف أو هذا المصاى ، ليس أثراً عظيمًا بالنسبة للربان الذين يتولون المحافظة عليه .

• بولاق

وأهم حتى في القاهرة هو حتى بولاق على ضفة النيل ، إذ أن به مباني جميلة ، وموقعه هو الذي يحفظه من التخريب الذي يهدد الجزيرة والقاهرة القديمة ، فربما بولاق زاحر بعدد كبير من السفن التي تتاجر مع جميع القرى الواقعة على ضفة النيل ، وهكذا يرى نشاط كبير ، وتندر الجوارك نفعاً محترماً . وقد أصبح الطريق من بولاق إلى القاهرة عظيمًا بعد أن أصلحه الفرنسيون وحملوه .

وإذا تكلمنا عن تجارة بولاق ، وجب علينا أن نذكر ، أن حالة التمرد التي حدثت بمصر العليا ، حيث انسحب إليها الماليك مع إبراهيم بك ، وعثمان بك البرديسى . جعلت القاهرة تفقد تقريباً كل التجارة مع داخل إفريقيا . كما أن ثورات البربر عوّقت خروج القوافل من مراكش والجزائر وكل البلاد المغربية . ومن ناحية أخرى فإن عرب صحراء سيناء^(١) يصلون حتى ضواحي السويس لسرقة القوافل

(١) استخدم المؤلف للتعبير عن صحراء سيناء كلمة صحراء التي



اللفظة (أساس) القوميات

بقلم الدكتور كمال بيشري

بذرة الولاء للأسرة أرضاً خصبة في القبيلة أو ما بمائلها تنمو فيها وتكبر ، وظلت كذلك ترى عودها النامي الغض ، ريثما تهيج لها الظروف أرضاً أوسع وأرحب تتشعب فيها وتتفرع . ثم كان الشعب أو الدولة أو الأمة - في الأصح - تلك الأرض الطيبة التي تعهدت القومية - الفكرة أو العاطفة - بالغذاء والرى ، حتى شبت قوية ثابتة عميقة الجذور ، لا تززعها الرياح الهوجاء ولا تزلزل أرضها هزات الأحداث والخطوب . فلم يكن بد حينئذ من أن يراها كل ذى بصر وبصيرة ، وأن يعترف بوجودها من كان في غفلة عما يجري من حوله . ومن ثم أخذ الناس أو المهتمون بالأمر منهم يتعرفون على أوصافها وسماتها ، وشرعوا في تحديد أصولها ومبادئها وأهدافها . وبدأ البعض في الكتابة عنها والتأليف فيها ، تارة في إيجاز وأخرى في شرح وتفصيل . فهي في نظرم حركة إنسانية أو ظاهرة اجتماعية جديدة ، تستحق البحث والدراسة وتستوجب النظر والتأمل . وحينذاك - وحينذاك فقط - ظن نفر من الناس كأولئك الذين أشرنا إليهم سابقاً أن هذا هو مولد القوميات ومبدأ ظهورها . وهم بذلك قد أخطأوا في الحكم وجاوزوا الحق والصواب ، اللهم إلا إذا كان قصدهم ، بقولهم هذا ، أن تلك الفترة قد شهدت ميلاد الكتابة عنها والتأليف فيها ، لا ميلاد وجودها كفكرة أو عاطفة أو ظاهرة اجتماعية .

فالقومية إذن في أجلى صورها وأبرز معالمها ما هي إلا انعكاس صادق لولاء الفرد لأسرته أو لقبيلته ، وهي لذلك قوة عميقة في النفوس لأنها ، حسب

المشهور بين بعض الدارسين ، أن القوميات إنما بدأت تظهر في أواخر القرن الثامن عشر ، وأنها صارت حقيقة ملموسة تزايد في القوة والنضج في القرن التاسع عشر ، حتى غدت حركة مكتملة الحدود والمعالم ، واضحة الأهداف والغايات في القرن الحاضر . ويردّد هؤلاء أيضاً القول التقليدي بأن القوميات إنما 'عرفت' - أول ما 'عرفت' - في أوروبا ، فهي في رأيهم موطنها الأصلي الذي منه نزلت وانتشرت في أرجاء الأرض في السنوات الأخيرة . والرأى عندى أن القومية ، كعاطفة أو كفكرة ، موجودة منذ أن عرف الإنسان الأسرة التي ارتبطت بها مصالحه وآماله وآلامه ، والتي لهذا السبب أصبح يخضع لمبادئها ودستورها . ويدين لها بالولاء والطاعة . وهذا الارتباط العاطفي - أو قل إن شئت هذا الارتباط الروحي والاجتماعي معاً - بين الفرد والأسرة أمر تقرره الدراسات التاريخية والأنثروبولوجية والاجتماعية القدم منها والحديث . ولم نسمع في التاريخ أن ولاء الفرد لأسرته كان مقصوراً على جنس دون جنس أو قوم من الناس دون قوم . بل على النقيض من ذلك ، فإن التاريخ يروى - وكثيراً ما يروى - أن تماسك الأسرة والتفاف أعضائها ، بعضهم حول بعض ، أقوى وأشد في الجماعات الموسومة ، إن صدقاً وإن كذباً ، بالتخلف والقصور منه في الجماعات الموصوفة بالتقدم وامتنياز الجنس .

وما إن تقدمت عجلة الزمن ، وتعمّدت صور الحياة وسبلها ، ووُجِدَت لذلك أو مع ذلك أنواع أخرى للمجتمعات الإنسانية ، حتى وجدت

وحضارته ، والاتفاق في أماني الحاضر وآمال المستقبل .

أما المقومات الأخرى - معنوية كانت أو حسية ، مع ما لبعضها أو جميعها من أهمية من نوع ما - فلا يمكن أن ترقى إلى مستوى هذين العاملين أو أن تنازعهما دورهما الجوهرى في توحيد الأمم وتكوين القوميات . ولا أدل على ذلك من الواقع ملموس الذى شاهدناه ، والذى لا تزال نشاهده حتى اليوم ، من سلوك المستعمرين نحو الأمم التى تبطل بهم . فهؤلاء المستعمرون على اختلاف أنواعهم وضروبهم إنما يعمدون أول الأمر وآخره إلى عاربة اللغات القومية وإلى تزييف التاريخ القوى لهذه الأمم وتشويهه ، كى يصلوا إلى أهدافهم ، وكى يتمكنوا من تثبيت أقدامهم . فهم يدركون أن علمهم هذا هو أسهل سبيل وأقربه إلى تفريق الكلمة وتزريق الوحدة وزعزعة الثقة بالنفس ، أو بعبارة أخرى ، إنهم يعرفون جيداً أن صميمهم هذا هو خير وسيلة للقضاء على القومية نفسها التى تمثل فيها قوة الأمة وذاتيتها ، والتى لا بد أن تقف في طريقهم وتردهم على أعقابهم خاسرين .

وأظن أنه ليس من المغالاة فى شيء أن نقرر أن اللغة هى أهم وأقوى كل الأسس التى تكون القومية وتحدد معالمها . وقد ذهب إلى ذلك نخبة من قادة الفكر والرأى . من هؤلاء هيردر Herder وفيخته Fichte وآرنت Arndt . وتروى لنا كتب الاجتماع والسياسة أن آرنت كان يحدد الوطن الألمانى الكبير بحدود اللغة الألمانية نفسها ، وهو بذلك يكشف عن فاعلية اللغة فى تماسك المجتمعات ، ويؤكد لنا أنها وعاء الشعور والعواطف وأنها جاع كل مقومات القومية . وهذا المعنى الذى قررناه توضحه لنا إحدى قصائده المشهورة التى استهدفت تحديد معنى « الوطن الألمانى » . وهذه هى القصيدة كما نقلها لنا الأستاذ ساطع الحصرى فى كتابه « ما هى القومية ؟ » :

أطوارها التاريخية المتعاقبة ، وليدة العاطفة والشعور والعقل والمصلحة الخاصة والعامة جميعاً . ولقد خبّر العرب القومية بكل أنواعها وضروبها ، فما المفاخرة والمبارزة ومطارحة الشعر فى الأسواق بين أفراد القبائل المختلفة إلا تمثيل حى لولاء الفرد لأسرته أو قبيلته ، وما حُب العرب لأرضهم ولغتهم وشأنهم - من قِرى للضيف ونجدة للمستغيث وذود عن الديار إلى غير ذلك من صفات العروبة - إلا دليل ملموس على نوع من القومية أشمل وأعم وأعمق فى الواقعية . وإن التاريخ والأدب العربيين لمشحونان بالأمثلة التى تؤكد أن العرب فى القديم والحديث قد عرفوا القومية وعامسوها عاطفة وروحاً وفكرة وحقيقة . ولم يبق إلا أن يؤمن بها أولئك المكابرون الذين لا يودون أن يعرفوا بأنفسهم وتاريخهم ، بل بوجودهم على الأرض .

وقد اختلف الباحثون والمفكرون فى مقومات القومية ودعائمها وفى أنها أولى بالاعتبار . فبعض يرى أن وحدة الأصل والمنشأ لها المقام الأول فى هذا الشأن ، وآخرون يعتقدون أن الدين هو أهم العوامل وأقواها فى تكوين الأمة ، وفى توليد نوع من الوحدة فى الشعور والعواطف ، ومن ثم كان من أكبر الأسس فى إيجاد الزعرة إلى القوميات . ومدرسة ثالثة من رجال الرأى تجمع بين هذين العاملين وقد تزيد عليهما عوامل أخرى لها صلة بهما من قريب أو بعيد . والرأى عندى ، كما هو رأى الكثيرين ، أن مقومات القومية أمور معنوية وأخرى حسية ، غير أن هذه الأخيرة أقل من الأولى فى العمق والقوة . والمقومات المعنوية كثيرة ومتنوعة ، ولكنها تختلف فيما بينها قوة وضعفاً . وأقواها فى نظرنا وحدة اللغة ووحدة التاريخ . ويتبع هذين العاملين اعتبارات أخرى نشأت أو تولدت عنهما بطريق مباشر أو غير مباشر ، كالتشابه فى العواطف والعادات ، والاشتراك فى ذكريات الماضى وأحداثه

باللغة يتضمن هدفاً سياسياً فحسب ، فالواقع والمنطق يقرران أن المحافظة على اللغة إنما تعنى في أساسها تنمية الناحية الروحية في الإنسان وتقويتها في المجتمع . أضف إلى ذلك أن اللغة هي العنصر الأساسي الذي يميز الإنسان عن الحيوان الأعجم . وقدماً قالوا : « الإنسان حيوان ناطق » .

وإذا كانت هذه هي نظرة العلماء والباحثين في القديم إلى اللغة فأولى وأجدر أن تكون نظرنا إليها الآن أشد وأقوى . فمن الواضح أن عصرنا الذي نعيش فيه اليوم يتميز باهتمامه المتزايد بوسائل الاتصال بين الناس أفراداً وجماعات . وذلك لأن سبل الحياة ومستولياتها أصبحت ضخمة معقدة ، بحيث أصبح من الصعب — إن لم يكن من المستحيل — أن يعيش الفرد في عزلة عن الجماعة التي ينتمي إليها أو الجماعات الأخرى المجاورة التي تشاركه الشعور نفسه بالحاجة إلى الاختلاط والاندماج الاجتماعي .

ولغة في هذا الشأن مركز خاص ومكانة واضحة في كل عصور التاريخ ، فلقد وجدت اللغة منذ أن كان الإنسان على وجه الأرض ووجد نفسه في حاجة إلى الاتصال بأخيه الإنسان في بيئته ، كي يحصل على مآربه وينفذ رغباته التي لاغنى له عنها . وقد تعددت وسائل التعاون بين الناس وتتنوع ، لكن ليس من شك في أن اللغة هي أهم هذه الوسائل ، بل هي أساسها كلها ؛ إذ هي الدعامة الكبرى في بناء أي مجتمع وتكوينه ، وهي الرباط المقدس الذي يربط بين الأفراد والجماعات مهما اختلفت درجاتهم الثقافية والاجتماعية . ولحق أن اللغة هي الأداة الأولى التي تحفظ للمجتمع شخصيته وقوته وهي التي توحد بين أهدافه وغاياته .

« يبدأ الشاعر قصيدته بهذا السؤال — ما هو الوطن الألماني ؟ ثم يردف هذا السؤال العام بسلسلة أسئلة تفصيلية وتوضيحية » ، هي :

[هل هو بروسيا ، هل هو الشراي ؟
[هل يقع على الراين ، حيث زدهم الكروم ؟
[أم هو على البلت ، حيث ترفرف أجنحة الطيور ؟
« وبعد ذلك يرد على هذه الأسئلة بقوله :

[أوه ، كلا ... كلا ...
[إن الوطن الألماني هو أكبر من ذلك .]

« بعد هذه القطعة الأولى من القصيدة ينظم سلسلة قطعات أخرى ، يكرر فيها الأسئلة عن كل قطر من الأقطار الألمانية الأخرى ، مثل بافاريا ، وسفاليا ، وإستريا ... وينهى كل واحدة منها بالرد سالف الذكر أي :

[أوه ، كلا ... كلا ...
[الوطن الألماني يجب أن يكون أكبر من ذلك .

« وبعد الانتهاء من هذه السلسلة يغير شكل السؤال :

[إذن ، قل لي : ما هو اسم هذا البلد الكبير ؟]
« ثم يرد على جميع الأسئلة السابقة بقوله :

[كل البلاد التي ترن في أجوائها اللغة الألمانية ...
[كل البلاد التي يرتفع فيها إلى السماء الحبة الله باللغة الألمانية .
[كل تلك البلاد يجب أن تكون وطن الألمان .
[فأيها الشجاع ! يجب عليك أن تترن كل تلك البلاد وطنك ، وتحبها بكل قلبك ..]

« وفي الأخير ، ينهى الشاعر قصيدته بالتضرع إلى الله :
[يا إله السماء ، استجب لدعائنا ، وامنعنا شجاعة الألمان الحقيقي ، لكي تحب ذلك الوطن بكل إخلاص وحس ، ونراه وطناً فعلياً لجميع الألمان (١) .]

هذه هي نظرية آرنست إلى اللغة وهذا هو رأيه فيها . وبالرغم من أن البعض قد يظنها نظرة ذات صبغة سياسية ، أي أنها تستهدف غرضاً سياسياً لصالح الأمة الألمانية ، فإننا نرى فيها صدقاً وبعده نظر ، إذ أين هي الأمة — في الماضي أو الحاضر — التي لا تهتم بشخصيتها وذاتيتها السياسية ، أو بكيانها القوي الذي لولاه لما كانت — أو لما استحققت أن تسمى — أمة . على أنه ليس من العدل في شيء أن ندعي أن الاهتمام

(١) انظر « ما هي القومية » للإستاذ ساطع المصري ، ص ٦٣ — ٦٤ ، الطبعة الأولى سنة ١٩٥٩ . العلامات « » تضم اقتباسات من كلام الأستاذ المصري . أما [] فهي تضم كلمات القصيدة نفسها .

وذلك لأن اللغة ظاهرة اجتماعية كغيرها من العادات التي تسود المجتمع . أو قل هي نفسها عبارة عن مجموعة من العادات والتقاليد . فكل كلمة من لغتك تعبير عن عادة أو إفصاح عن تقليد ، أو هي — إن لم تكن هذا ولا ذاك — مرآة تعكس ثقافتك وخبرتك . ومن ثم كان جديراً بنا أن نؤكد هنا حقيقة مهمة قد تخفى على بعض الناس . تلك هي أن اعترازك بكلمة ما في لغتك إنما هو اعتراز بعادة قومية أو تقليد قومي ، وأن احتقارك لهذه الكلمة أو إهمالك لها احتقار أو إهمال لعادة أو تقليد كلاهما من صميم كيانتك وذاتيتك . وكذلك يجب أن نقرر أن الاعتراز بكلمة من لغة أجنبية فيه اعتراز بعادة أجنبية أو تقليد أجنبي . ولو سار الناس على هذا النهج البغيض من نبذ كلمات لغتهم وإحلال كلمات أجنبية محلها كانت النتيجة واضحة معروفة ، هي ضياع الشخصية والذاتية المحلية . ومعنى هذا بالطبع زوال العادات والتقاليد القومية أو قل — إن شئت — كانت نتيجة هذا هدم القومية نفسها . والأمثلة التي توضح ذلك كثيرة متعددة . « فالسلام عليكم » مثلا عبارة عربية ، وهي في الوقت نفسه أداء لغوي لعادة عربية . وهي أننا قوم في طبيعتنا حب السلم والخير وكرهية الحقد والشر . فاستبدال هذه العبارة بعبارة أجنبية فيه ضياع لهذه العادة الطيبة وإحلال لأخرى أجنبية محلها . وكلمة bye - bye التي يستعملها كثير من شبابنا اليوم دون تمييز بين المواقف التي تناسبها والتي لا تناسبها هي في الواقع تلخيص لمجموعة من العادات والتقاليد المألوفة في البيئة الإنجليزية والتي قد لا تتفق أحيانا مع عاداتنا وتقاليدنا . فهي عادة تستعمل هناك في مواقف خاصة ، حين تكون العلاقة بين المتخاطبين من نوع معين ، كعلاقة الصديق بصديقه أو الرجل لخليلته ، أو علاقة الأم بابنها أو الزوج بزوجته . وكثيراً ما تصحبها كلمات ذات طابع خاص مثل bye - bye darling أو bye - bye dear

هذا هو شأن اللغة بوجه عام . أما اللغة القومية فلها شأن أجل من هذا وأخطر . فهي — بالإضافة إلى ما تقدم — ترتبط بشخصية الفرد وذاتيته ، وهي مرآة عاكسة لكل خصائصه ومميزاته الجسمي منها والعقلي . أو قل هي خلاصة خبرة وتجارب كل من يتحدثون بها . وهناك في اللغة الإنجليزية تعبير مشهور يلخص كل ما يمكن أن يقال عن أهمية اللغة القومية وخطورتها . هذا التعبير هو The Mother Tongue ، أي لغة الأم ويقصد به اللغة القومية . وفي هذا تصوير لحقيقة قد تخفى على أولئك الذين قد سميت بصائرهم ، فلم يعبثوا بلغتهم القومية ولم يقدروها حق قدرها . ذلك أن الأم حين تحتضن صغيرها وتضمه إلى صدرها لتغذيه بلبنها تداعيه أو تخاطبه في الوقت نفسه بكلماتها . وهي بهذا العمل المزدوج تقوم بإعداد ولدها إعداداً صحيحاً للحياة وتمده بسلحين لا يستغنى بأحدهما عن الآخر . فهي في الحالة الأولى تغذي جسمه وتساعد على النمو والتكوين كي يقوى على مواجهة مشكلات الحياة وعوادي الزمن . وفي الحالة الثانية تمنحه سر الوجود وتهب له ذلك السحر الذي نسميه لغة والذي يجعل منه إنساناً كاملاً وعضواً عاملاً في مجتمعه . وبعبارة أخرى ، هي في ذلك تأخذ بيده وتعاونه على تكوين حياته العقلية والروحية التي بدونها لا يمكن له محال أن يسير مع الركب الزاحف في معترك الحياة أو حتى أن يسمى إنساناً .

تلك هي نظرة الإنجليز إلى لغتهم كما يبدو ذلك واضحاً من تلك العبارة السابقة . والواقع أن هذه هي نظرة كل الأمم والشعوب الحية التي تعزّز بقوميتها وكيانها . والسر في ذلك ظاهر بيس . فإن الشعور القوي يعتمد على اللغة القومية . وهذا الشعور موزع بين حبا والاعتراز بها . وكلما كان ذلك الشعور حياً يفظاً كان هناك إحساس دائم بأن المحافظة على اللغة القومية محافظة على الخصائص والمميزات القومية .

أولاهما : حين يتعرض الوطن أو الشعور القوي للأزمات السياسية أو العنصرية التي من شأنها أن تفرق وحدته وأن تبديد شمله ، والتي قد تجد منفذا بين صفوف المواطنين فتضعف من ثقتهم بأنفسهم وقد تقضى على كيانهم . في مثل هذه الظروف يتلمس الناس سبل النجاة والخلاص مما يهدد كيانهم ، فلا يجدون ملجأ أفضل ولا ملاذاً أسى من اللغة . فهي قلعهم الروحية التي يتحصنون بها والتي تمنحهم فرصة نادرة لاستعادة وحدتهم وقوتهم ، حتى إذا ما سحنت الفرصة انطلقوا في قوة وثبات نحو تجميع القوى وتأسيس البناء من جديد .

حدث هذا في ألمانيا عندما حلت بها النكبات من جراء تسلط نابليون عليها ، « ولا سيما المهانات التي لحقت ببروسيا بعد هزيمة « بنو » الفضيحة » . وقد تأثر بذلك فيخته تأثراً بالغا ، وجعلته هذه الحوادث « يتأمل في الشؤون الوطنية والقومية بكل اهتمام . وبحث أسباب تلك المصائب ، ليتوصل إلى استكشاف الوسائل التي تضمن التغلب عليها » . (الأستاذ ساطع الحصري : ٤٨ ، ما هي القومية ؟ ص ٥٩) .

وانتهى الأمر بفихته إلى كتابة رسالة صغيرة تحت عنوان « محاورات وطنية » . وفي إحدى هذه المحاورات تظهر فكرته عن لغته القومية وأهمية الاعتراز بها ، كما يتبين ذلك من تلك المحاوراة التي يروها لنا الأستاذ ساطع الحصري في بحثه « ما هي القومية » :

« يجري الحوار بين فيخته وبين رجل من أهالي بروسيا . يسأله فيخته :

- [أنت ، أنت ألمانيا ؟]

« والرجل يجيبه بأداء حاسم :

- [كلا ، أنا لست ألمانيا ، بل أنا بروسيا ...]

« ثم يضيف إلى ذلك :

- [وأفتخر ببروسيتي ، ولا أرى عنها بدىلا .]

« ولكن فيخته يرد عليه بالكلمات التالية :

- [اسع جيداً إلى ما سأقوله لك الآن : إن الفوارق بين أهالي

ولكن لا يقال في الاستعمال الصحيح bye - bye sir أو bye - bye Mr. Smith مثلا . أما الذي يستعمل في هذين الموقفين وأمثالها إنما هي كلمة good - bye التي هي أصل للكلمة الأولى .

وليس معنى هذا حال من الأحوال أننا ننادى بإهمال اللغات الأجنبية أو عدم تعلمها . فذلك قول مرفوض جملة وتفصيلا ، والواجب أن نتعلم اللغات الأجنبية لزيد في معرفتنا وثقافتنا وخبرتنا ، لكن على شريطة ألا يكون ذلك على حساب اللغة القومية أو أن يكون فيه تضحية بها . وهنا أحب أن أهرس في أذن بعض الناس مؤكداً لهم أن تعلم لغة أجنبية لا يمكن أن يكتب له النجاح إلا على أساس متين من اللغة القومية . وإن من يتعلم لغة أجنبية دون هذا الأساس لا بد أن يفقد قوميته والناحية الروحية فيه . وذلك مثله مثل الطفل الذي يحرم من لبن أمه ، ويكتفى ببعض المواد الأخرى الصناعية ، فهو لا يلبث أن يصاب بالضعف والمرض حتى ينتهى أمره بالموت والقضاء .

هذا الذي قررناه هنا يدعونا بلا شك إلى التذبر في الأمر وإلى العمل الجدى نحو الوصول بلغتنا إلى الكمال ، إذ هي عنوان وجودنا وقوميتنا . ولا قومية دون لغة تتحد معالمها وتعبّر عن فلسفتها ومبادئها . وإن لنا في التاريخ قدمه وحديثه لبرة يجب على المصلحين وذوى الشأن أن يتخوها لهم مثلاً فيما قد يُقدّمون عليه من إصلاح اللغة ووضعها الوضع اللائق بها .

• • •

يروى لنا التاريخ أن الأمم الحية اليقظة تنظر إلى لغتها القومية نظرة لإجلال واحترام ، فهي سجل تاريخهم وحضارتهم وثقافتهم . وهي فوق هذا وذاك رمز وحدتهم ومجدهم . ويزداد الاعتراز باللغة القومية ويقوى في حالتين مهمتين بوجه خاص :

القومية فيقول : « إذا حرم الإنسان من موطنه على الأرض فإنه يجد موطناً روحياً في لغته القومية التي يحسها دائماً وأبداً بكل حواسه ، وإلى - هذا السبب - سوف تصبح قوة حقيقية تمكنه يوماً من الحصول على موطن آخر على الأرض ^(١) » . ودائني - بالرغم من اعتقاده اعتقاداً جازماً بضرورة لغة عالمية تجمع العالم على لسان واحد - لم يسعه إلا أن يعترف بالقيمة الروحية للغة القومية ؛ فهو يدعو كل من يتنكر للغة الإيطالية - لغته الأصلية - غيباً وملحدا .

أما الحالة الثانية التي يهتم الناس فيها بوجه خاص بلغتهم القومية فهي عهود الإصلاح بضروبه المختلفة . فعهود الإصلاح دائماً تنشد الكمال وتسعى جادة إلى تحقيقه . وليس ثمة شك في أن الإصلاح لا يكون كاملاً إذا اقتصر على ميدان دون ميدان ، وإن جاز أن يسير على مراحل أو فترات على حسب الظروف والحاجات . فالإصلاح السياسي والإصلاح الاجتماعي لا بد لهما من إصلاح ثقافي يبلور خصائصهما ويحدد معالمها . ومن المستحيل أن يتم إصلاح ثقافي دون النظر إلى أداة هذه الثقافة ووسيلتها وهي اللغة .

ولقد شعر بهذا كثير من الأمم في الماضي والحاضر . ففي إيطاليا قديماً ؛ ظهر شعور جارف بالخصائص القومية ، وجدّ الإيطاليون في المحافظة على هذه الخصائص بمراجعة شئونهم السياسية واللغوية معا . وقد كان ذلك حافزاً للفرنسيين على أن يدرسوا تاريخ وطنهم من جديد وأن يحاولوا في الوقت نفسه إثراء لغتهم وتهذيبها ، تلك اللغة التي يعدونها تراثاً قومياً ثميناً . ومنذ عهد النهضة حتى اليوم وهم دائبون على العمل في خدمة لغتهم بوسائل شتى ، فأخلوا في سبيل تقويتها وتهذيبها ، ودرسوا اللغة المنظوقة والمكتوبة . ونحوا في كلمات لغتهم وقسموها ، وحاولوا التقريب بين أساليب الكتابة الإملائية والكتابة الصوتية . وكل

بروسيا وبين سائر الألمان ، ما هي إلا فوارق عارضة وسلطحية ، ناتجة عن الأحداث الاعتيادية التي أوجبتها الصدفة . وأما الفوارق التي تميز الألمان عن سائر الشعوب الأوروبية ، فإنها أساسية وقائمة على الطبيعة . فإن اللغة التي يشترك فيها جميع الألمان تميزهم عن جميع الأمم الأخرى تمييزاً جورياً ..]

وهكذا نرى أن فيخته يعتبر أن كل الذين يتكلمون اللغة الألمانية يكونون أمة واحدة . ويكرر فيخته رأيه هذا بعبارات مختلفة في خطبه المختلفة . إنه مخاطب الأمة الألمانية دون أن يلفت إلى التجزئة التي مُنيت بها من جرّاء أنانية الملوك والأمراء من ناحية ، ومن جرّاء دسائس الدول الأجنبية الطامعة في البلاد الألمانية من ناحية أخرى .

« إنه يغالب جميع الألمان - جميع الناطقين باللغة الألمانية - مها كانت البلاد التي يقطنونها ، والدولة أو الوحدة السياسية التي يتبعونها ، لأنه يعرف أن كل ما بينهم من فروق وليدة الأحداث المشوشة التي جرت الأمة الواحدة إلى دول عديدة » (١) .

ومثل هذا الشعور والاعتزاز باللغة القومية قد عُرِفَ في بولندا حينما غشيهم جيوش الأعداء وذهبت بحريتهم ومزقت وحدتهم . فلم يجدوا من عزاء إلا في جانب لغتهم القومية ؛ فغنّوا بها الأغاني الشعبية ، وتمسكوا بها بكل قوة وإصرار . وأصبحت عندهم حينئذ رمزاً لوحدهم وعاداتهم وتقاليدهم القومية . وكلما تعمّت العدو واشتد في منعمهم وتخديرهم من استعمالها ازداد إصرارهم عليها وامتلأوا فخرًا بها واعتزازاً ، وصار حبهم لها عميقاً مقدساً تقديس الأديان والعقائد . ولقد كان الرجل أحياناً يتكلم اللغة البولندية لا لشيء سوى لإشباع العاطفة البولندية التي يتحدى بها عوامل العسف والإرهاب الخارجي ، وهو مع هذا يعلم جيداً أن كلمة واحدة قد تقوده إلى السجن . ومن ثم أصبح كل صوت بولندي جزءاً من القومية البولندية .

ويؤكد فوسلار هذه المعاني الروحية السامية للغة

وتلك العقول - كما يقول بعض الدارسين - إلا « بإنشاء مدرسة جديدة من الكتاب » والمفكرين « ولن تفلح هذه المدرسة الناشئة إلا إذا أحييت أساليب اللغة العربية » . وقد كان فيلسوف الشرق يقفأً واعياً ، يدرك تمام الإدراك أن اللغة العربية السليمة « سلاح يربح المستعمرون دائماً » (١) . وذلك لأنها أداة الوحدة وسبيل القوة والقومية العربية الشاملة . كذلك لم يكن يدعاً أن يستغنى الأستاذ الدكتور طه حسين على الحكام الأجانب في العهود السابقة جهلهم بالعربية وإهمالهم لها . فهم « لم يفتقروا إلى أنها لغة القرآن والسنة والثقافة ، وأن إهمالها إهمال لهذا كله ، وأن عاقبة هذا الإهمال إنما هي الجهل ، جهل الدين أولاً ، وجهل الثقافة والعلم ثانياً ، والانتهاه آخر الأمر إلى أن تقوم آمور الناس على الجهل الذي يناقض العلم ، وعلى الجهل الآخر الذي يناقض الحلم والأناة وكبح الشهوة وفهر النفس وأعضدوا في أمرها كله بالغى والعدل والمساواة بين الناس وأداء الواجبات مهما تنقل (٢) » . ونتيجة هذا كله كما قرر الدكتور طه هي نهاية أمر الأمة إلى الجهل العام الذي نشأ عنه الشر المستطير الذي نحاول جاهدين في هذا العصر الحديث أن نتخلص منه . هذا هو شعور الحكماء والمصلحين في الشرق والغرب نحو اللغة القومية . وهذا ما نشعر به نحن ، ونودّ صادقين أن نتخلص الثنية وتقوى العزائم ، وأن يتعاون المتخصصون وذوو الشأن على تطوير مناهج البحث في اللغة ، وعلى تخطيط دراساتها تخطيطاً جديداً ملائماً لمقتضيات العصر والحياة الحاضرة .

مراجع البحث :

- (١) دائرة المعارف البريطانية الجزء السادس عشر ، مادة Nationalism ، طبع سنة ١٩٥٣ .
- (٢) الأستاذ سامح المصري : ما هي القومية ؟
- (٣) الأستاذ سامح المصري : آراء وأحاديث في الوطنية والقومية .
- (٤) الدكتور طه حسين : مرآة الإسلام .
- (٥) الدكتور محمود قاسم : جبال الدين الأفغاني .
- (٦) Ullmann : Words and Their Use
- (٧) Vassler : The Spirit of Language.

- (١) انظر « جبال الدين الأفغاني » للدكتور محمود قاسم ص ٢٦ - ٢٧ .
- (٢) الدكتور طه حسين « مرآة الإسلام » ص ٢٩٨ .

هذه الأعمال لا يعدّها الفرنسيون مسألة لغوية فحسب ، بل هي في نظرهم مسألة قومية ووطنية وسياسية أيضاً . وقد كان هذا العمل باعثاً للملك فرنسا على إصدار مجموعة من القوانين الخاصة باللغة ، كما وكلوا أعمالاً لغوية مهمة إلى أعلام اللغة والأدب . وكان من نتيجة ذلك كله تأسيس الأكاديمية الفرنسية ، وقد وضع المتخصصون من اللغويين كل إمكانياتهم وعقبرياتهم في خدمة اللغة .

وقد كانت الدولة في فرنسا هي البائدة في سبيل التقدم للغوى ، وفي سبيل العمل على توحيد اللغة القومية . وتابعت الثورة الفرنسية ما بدأه الملوك من قبل . وفي سنة ١٧٩٠ قدمت الجمعية الوطنية في فرنسا خطة مدروسة للعمل على التخلص من اللهجات المحلية والخواص الإقليمية في اللغة ، قصداً إلى التوحيد اللغوى ، ونشرت الجمعية مذكرة ضافية في هذا الشأن وبعثت بها إلى كل الأقاليم الفرنسية .

وإذا كانت هناك رغبة في تنمية اللغة القومية والأخذ بيدها فيجب أن يكون الباعث على ذلك حاجة قوية عميقة ، كما فعل « لوثر » الذي خدم اللغة الألمانية الحديثة أجل خدمة ، والذي بعثها من جديد وانتشل عناصر توحيدها من ذلك البحر المضطرب المليء باللهجات المحلية . لقد كان هدف « لوثر » من ذلك تقريب كلمة الله من الناس : تفريهم من الكتاب المقدس . وقد حدا حذوه في ذلك الكتاب والرسميون في ألمانيا أيضاً حينما كانوا مهتمين بخلق دولة ألمانية موحدة .

• • •

ولقد أدرك جمال الدين الأفغانى أهمية النظر إلى اللغة العربية ، أى لغة العرب القومية التى توحد بين أهدافهم وغاياتهم . وكان من رأيه أن الإصلاح اللغوى أساس كل إصلاح ، إذ الأمر عنده يجب أن يبدأ بالنفوس والعقول . ولا سبيل إلى إصلاح هذه النفوس

أخطاء في ترجمة القرآن

بقلم الأستاذ عبد القادر محمود

[نزل به الروح الأمين على قلبك لتكون من المنذرين بلسان عربي مبين]

« قرآن كريم »

الزغشرى ظلمة الموقف وعيون الأمر حتى عند من لا يرى أنه حل المسألة حلاً نهائياً ، وبهذا جعل الاحتجاج بالآية على النزول بالمعنى دون اللفظ يبدو واهناً [.

وأقول : وهذا يؤكد أيضاً أن الترجمة لا تؤدي وحدها على الأقل المعنى النفسى للقرآن ولسانه العربى المعجز بمعانيه وسرائر ألفاظه ، ولهذا فكرت فى الرجوع إلى مصدر متكامل لترجمة القرآن فرجعت إلى الأستاذ أربرى Arberry الذى كان رئيساً لقسم اللغات القديمة فى جامعة القاهرة فى كتابه .

(The Koran Interpreted) London 1955, Vol. I, II

وسأعرض نماذج منه مسبوقة بالنص القرآنى الأصلى لأؤكد أن الترجمة إلى أية لغة حتى فى الأدب لا تؤدي ما تؤديه لغة الأدب ذاته فى قارئها من الأصل ، فما بالك بكتاب مقدس نزل بلسان عربى مبين .

ولست أنكر الترجمة بالطبع حتى فى القرآن ، ولكن يجب أن يكون المترجم متذوقاً ومتوسماً للقرآن ومعانيه صديقاً لسرائر ألفاظه — ويجب ألا يقوم بهذا العمل الضخم الخطير واحد ، إنما تقوم به لجنة أو لجان ، هذا يترجم ، وهذا يفسر وهذا يعلق ويربط ما بين المعنى البعيد والقريب ، وهذا يظهر إعجاز التعبير ثم يقدم كل ذلك فى عمل واحد يستطيع الأجنبى أو الأعجمى غير العربى أن يتعرف ويتذوق ويتفهم القرآن وتفسيره ووجوه هذا التفسير ، بل أحكامه الدينية والدنيوية جميعاً . ونعود إلى موضوعنا المقارن لتبين حقيقة الأمر فى أمثلة .

خطر لى أثناء دراسائى الجامعية المتشعبة فى أصول مذاهب الشيعة ، أن أصادف نصوصاً قرآنية مترجمة للغتين : الإنجليزية والفرنسية ترجمها سير ويليام ميور فى (حياة محمد) ، جولدنزهر فى العقيدة والشرعة فى الإسلام ، (مذاهب التفسير الإسلامى) ونيكلسون فى (التاريخ الأدى للعرب) وقد لاحظت أن الترجمة القرآنية مبهمة غالباً وأن الآية العربية القرآنية تفقد روحها وطعمها إن مع هذا التعبير بالنسبة للغة الأم . وتذكرت الآية

الكرمية من سورة الشعراء (سورة ٢٦ آيات ١٩٥/١٩٦)

« نزل به الروح الأمين على قلبك لتكون من المنذرين بلسان عربى مبين » ولم أجد تفسيراً رائعاً لهذه الآية الكريمة مثل تفسير الزغشرى (١) فى الكشف فهو يجعل المعنى هكذا : نزل به الروح الأمين على قلبك بلسان عربى مبين لتكون من المنذرين [ولو كان أعجيباً لكان نازلاً على سمك قلبك لأنك تسمع أجراس حروف لا تفهم معانيها ولا تمها . وقد يكون الرجل عارفاً بعدة لغات فإذا كلم بلغته التى لفها أولاً ونشأ عليها وتطبع بها لم يكن قلبه إلا إلى معنى الكلام يتلقاها بقلبه ولا يكاد يفتن للألفاظ كيف جرت ، وإن كلم بغير تلك اللغة وإن كان ماهراً بمعرفتها كان نظره أولاً فى ألفاظها ثم فى معانيها فهذا تقرير أنه نزل على قلبه لنزوله بلسان عربى مبين] .

وقد علق أستاذنا الجليل الشيخ أمين الخولى (٢) فى إحدى محاضراته القيمة على ذلك فقال [وبذلك المنهج النفسى فى فهم حال المتكلم بلغة الأم وحال المتكلم بغيرها ، كشف

(١) الكشف : الزغشرى ج ٢ ص ١٣٢

(٢) أمين الخولى مجلة كلية الآداب ١٩٣٦

● المثال الأول :

كلما أضاء لهم مشوا فيه
Whensoever it gives them light, they walk in it
وإذا أظلم عليهم قاموا
And when the darkness is over them, they halt ;
ولو شاء الله لنقب بهم وأبصارهم
Had God willed, he would have taken away
their hearing and their sight

إن الله على كل شيء قدير
Truly, God is powerful over everything

والملاحظ أن الترجمة شبه حرفية ، ثم إن كثيراً من دقائق المعاني العربية في اللسان القرآني العربي غير دقيقة أمثال : (كمثل الذي استوقد ناراً) و (ذهب الله بنورهم) و (والله يحيط بالكافرين) كما يلاحظ أن الألفاظ العربية في هذه الآيات والتي تحتوي على هذه الصور الرائعة لا تتجاوز السبعين لفظاً على حين أنها في اللغة الأجنبية ضعف ذلك .

● المثال الثاني

[الأيقان ٢١ ، ٢٢ من سورة الروم]
« ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجاً لتسكنوا إليها وجعل بينكم مودةً ورحمة إن في ذلك لآيات لقوم يتفكرون . ومن آياته اختلاف ألسنتكم وألوانكم إن في ذلك لآيات للعالمين » .

ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجاً لتسكنوا إليها
وجعل بينكم مودةً ورحمة
And of His signs is that he created for you, of yourselves spouses, that you might repose in them, and He has not between you love and mercy.

إن في ذلك لآيات لقوم يتفكرون
Surely in that are signs for a people who consider.
ومن آياته خلق السموات والأرض واختلاف ألسنتكم وألوانكم
And of his signs is the creation of the Heavens and Earth and the variety of your tongues and hues.

إن في ذلك لآيات للعالمين
Surely in that are signs for all living being.

والملاحظ خطأ واضحاً في (إن في ذلك لآيات للعالمين) (for all living being) والطلق العربي بكسر اللام في العالمين بمعنى جمع العالمين (العالمين) ويجب

[الآيات من ١٦ إلى ٢٠ من سورة البقرة]
« أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم وما كانوا مهتدين . مثلهم كمثل الذي استوقد ناراً فلما أضاءت ما حوله ذهب الله بنورهم وتركهم في ظلمات لا يبصرون ، صمٌّ بكمٌ عمى فهم لا يرجعون . أو كصيب من السماء فيه ظلمات ورعدٌ وبرقٌ يجعلون أصابعهم في آذانهم من الصواعق حذر الموت والله يحيط بالكافرين . يكاد البرق يخطف أبصارهم كلما أضاء لهم مشوا فيه وإذا أظلم عليهم قاموا ولو شاء الله لذهب بسمعهم وأبصارهم إن الله على كل شيء قدير » .

أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى
Those are they that have bought error at the price of guidance,

فما ربحت تجارتهم وما كانوا مهتدين
and their commerce has not profited them, and they are not right-guided.

مثلهم كمثل الذي استوقد ناراً فلما أضاءت ما حوله ذهب الله بنورهم وتركهم في ظلمات لا يبصرون
The likeness of them is as the likeness of men who kindled a fire, and when it lit all about him God took away their light and left them in darkness unseeing.

صم بكم عمى
Deaf, dumb, blind

فهم لا يرجعون
So they shall not return;

أو كصيب من السماء
Or as a cloud burst out of Heaven

فيه ظلمات ورعد وبرق
In which is darkness and thunder and lightning
يجعلون أصابعهم في آذانهم
They put their fingers in their ears

من الصواعق حذر الموت
Against thunderclaps, fearful of death

والله يحيط بالكافرين
And God encompasses the unbelievers ;

يكاد البرق يخطف أبصارهم
The lightning wellnigh snatches away their sight;

و (Say) العامة فلا تنفيذ المعنى القرآني التشريعي لأن القرآن ليس بلاغة فقط وإعجازاً ، بل هو تشريع أيضاً .

● المثال الرابع :

فإذا انتقلنا إلى تصوير قرآني لمشهد ضخم كيوم القيامة نرى الترجمة تدعو للرثاء .

وها هو ذا النص العربي القرآني من سورة الحج آية (٢٠١) مع إيحائه المعجز :

« يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ إِنَّ زَلْزَلَةَ السَّاعَةِ شَيْءٌ عَظِيمٌ ، يَوْمَ تَرَوْهَا تَتَذَكَّرُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ ، وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَلٍ حَمْلَهَا ، وَتَرَى النَّاسُ سُكَارَىٰ وَمَا هُمْ بِسُكَارَىٰ » .

يا أيها الناس اتقوا ربكم :

O Men : — fear your Lord

إن زلزلة الساعة شيء عظيم
Surely the Earthquake of The Hour is a mighty thing.

يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت
On the day when you behold it, every suckling woman shall neglect the child she has suckled.

وتضع كل ذات حمل حملها
And every pregnant woman shall deposit her burden,
وترى الناس سُكَارَىٰ ومما يسكاري
And thou shalt see mankind drunk, yet they are not drunk.

وألاحظ أن ترجمة القيامة والبعث الأكبر — (The Hour) بالساعة ! كما وردت في القرآن لاتفيد المعنى الأدنى في كلمة (الساعة) فالذي يقرأها في الأدب الأجنبي أو اللسان الأجنبي هكذا ، لاشك يسخر من التعبير وبخاصة إذا أضيف إلى الساعة زلزلة . ولو ترجمها بيوم الشور أو البعث ، أو بهول الشور لكان أدق . فالألفاظ القرآن سرائر كما ذكرنا وكما نقول . والناظر لترجمة (وترى الناس سُكَارَىٰ وما هم بِسُكَارَىٰ) يجد تهافت التعبير عن بلاغته في اللسان القرآني العربي المعجز .

أن تكون ترجمتها (Savants) هذا إلى عدم الدقة والتركيب البلاغي العربي في الترجمة بالطبع .

● المثال الثالث :

وفد أدت الترجمة الحرفية أو المحافظة على حدود هذه الترجمة إلى ترجمة هذه الآية :

« قل للمؤمنين يغضوا من أبصارهم ويحفظوا فروجهم ، وقل للمؤمنات يغضضن من أبصارهن ويحفظن فروجهن » سورة النور آية (٢١ - ٢٢) هكذا :

قل للمؤمنين يغضوا من أبصارهم ويحفظوا فروجهم
Say to the believers, that they Cast down their eyes and guard private parts

وقل للمؤمنات يغضضن من أبصارهن
and say to the believing women, that they cast down their eyes and guard their private parts.

ويحفظن فروجهن

وألاحظ أن كلمة (Cast down) لا تؤدي معنى (يغضون) أو يغضضن تماماً كما أن ترجمة (فروجهم) (وفروجهن) بـ their private parts بأجزائهم وأعضائهم الخاصة لا تؤدي المعنى . فالمعنى هو التحصين . ويجب أن تكون الترجمة نابعة من معنى التحصن والحصانة والعفة ، فإن القارئ في اللغة الأجنبية عندما يقرأ : وقل للمؤمنات أن يحترسن أعضائهن الخاصة فإنه لا يدرك مطلقاً مضمون التعبير القرآني حتى لو نطق وصرح القرآن بلفظ فروجهم وفروجهن .

ثم لفظ (قل) (Say) ليس المقصود به قل بمعنى القول في الترجمة ، فليست المسألة أقوالاً ، إنما كان الواجب من المترجم أن يكون عريباً أو معتمداً على مفكر عربي مسلم متمرس بالقرآن ومعانيه وسرائر ألفاظه . فالقرآن العربي حين يقول : قل معناها شيء حتى وواجب لازم لا تنقص فيه . أما (قل) العامة

صُورٌ مِنَ الشَّعْرِ الْجَدِيدِ

تحليل ودراسته

بقلم الدكتور عبد الدين إسماعيل

من أجل هذا نجد أنفسنا مضطرين إلى بيان الأفكار النظرية السابقة - من خلال التطبيق - عن طريق تحليلنا للصور الناجحة والصور غير الناجحة على السواء . وبضدّها - كما قيل - تتميز الأشياء .

ونبدأ الآن بالوقوف عند الفكرة القائلة : إن « الصورة » تستكشف شيئاً بمساعدة شيء آخر ، وأن المهم هو هذا الاستكشاف لا المزيد من معرفة المعروف . وقد بدأنا كانت وسيلة الشاعر إلى الاستكشاف تتمثل في أعلى صورها التعبيرية في « التشبيه » و « الاستعارة » . وقد سبق أن عرفنا أن البلاغة الجديدة ، بلاغة « الصورة الشعرية » ، تعدُّ أوسع نطاقاً وأخصب من مجرد التشبيه أو الاستعارة وإن أفادت منهما . فليس بين الصورة إذن وبين التشبيه أو الاستعارة جفوة ، فقد يصل التشبيه أو تصل الاستعارة في بعض الأحيان إلى درجة من الخصب والامتلاء والعمق إلى جانب الأصالة والابتداع بحيث تمثل « الصورة » وتؤدي دورها . غير أن الصورة وإن تمثلت أحياناً في التشبيه الخصب والاستعارة الذكية ما تزال لها وسائل أخرى تتحقق بها ومن خلالها .

ولنقرأ الآن هذه الأسطر من مطلع قصيدة بعنوان « ذات مساء » من ديوان « الطين والأظافر » للشاعر محي الدين فارس . يقول :

في مقالنا السابق عن « تشكيل الصورة الشعرية »^(١) عرضنا للجانب النظري من قضية الصورة الشعرية ، والوجهة الفلسفية الجديدة التي على أساسها يقوم تشكيل الصورة في الشعر الجديد . ولما كانت الفائدة من هذه الدراسة النظرية لا توفى ثمرة الحقيقة إلا إذا ساندتها دراسة تطبيقية ، فقد رأينا أن نفرّد هذا المقال لدراسة تحليلية لمجموعة من الصور الشعرية الجديدة نثبن من خلالها القيمة الفنية لطريقة التشكيل الجديدة ، وما يمكن أن يكون بينها وبين الطريقة التعبيرية القديمة من فروق .

وينبغي أن نقرر منذ البداية أن تشكيل الصورة الشعرية في ضوء الفلسفة الجالية الجديدة أو على أساس منها ، لا يتأتى في يسر لكل شاعر ، وهو كذلك لا يتأتى للشاعر بمجرد أن يلم بالحقائق التي سبق أن عرضناها والتي نسوق لها اليوم صوراً من التطبيق (وما كنا لنزعم قط لدراستنا هذه أن تكون تعليمية) ، وإنما تنفجر الرغبة في نحو هذا الاتجاه التشكيلي الجديد في نفس الشاعر المعاصر وفقاً لثقافته ومدى وعيه بحقيقة التعبير الفني . ومن ثم لا يجدي التقليد قط إذا لم يكن الشاعر على وعي تام بهذه الحقيقة الفنية . ومن ثم كذلك تفشل بعض محاولات التشكيل الجديدة ، أو يجانبها النجاح على أقل تقدير .

الغاية التصويرية . إنه — بعبارة أخرى — لم يزدنا معرفة بما هو معروف فضلا على أن يستكشف لنا غير المعروف .

وكذلك حين ننظر إلى الاستعارة في «عاجر النجوم» لا يثيرنا الكشف الذي وصل إليه الشاعر . فكون النجوم لها عجائر ، أو كونها هي ذاتها عجائر ، لا يبتعث في نفوسنا أى حقيقة وجدانية أو أى استشراف لحقيقة وجدانية ، بل إنها لا تكاد تعمق أو تزيد معرفتنا بما هو معروف . هذا فضلا على أن «عين النجم» قد صارت — ولعلها كانت منذ قديم — استعارة تقليدية . هذا من جهة . ومن جهة أخرى لا تقضى الحاجر — وإن كانت هي ذاتها حسية — أى عنصر حسي على النجوم أكثر إثارة من النجوم ذاتها . الحاجر لا تقضى على النجوم أى لون أو شكل أو طعم أو ملمس ، أو أى تركيبة حسية لها أثر خاص في تحريك مشاعرنا أو تلوينها أو مجرد ابتعائها .

وواضح أننا لسنا نغيب هذه الاستعارة من حيث إن الشاعر جعل للنجوم عجائر ، بل لأن الحاجر هنا لفظ فقير في إثارة فضلا على عدم خصوصيته في هذا الموضع . والحقيقة أن التشبيه لا ينفصل عن الاستعارة في هذا السطر الشعري . فإن تكن الصورة الماثلة في التشبيه ، وكذلك الصورة الماثلة في الاستعارة ، كلناهما قاصرة بذاتها وفي ذاتها من الناحية التعبيرية فلماذا ينبغي أن تنتقل تورا إلى تمثل هاتين الصورتين الجزئيتين في وحدة شاملة تربط بينهما . فكثيرا ما تكون المفردات أو الصور الجزئية غير مثيرة أو مؤثرة بذاتها ، ولكننا حين نتمثلها في الوحدة الشاملة أو الصورة الكلية نستكشف من خلالها الأعاجيب .

الصورة في مجملها — إذا اقتطعت من السياق — تدل على مهارة وذكاء وإن لم تكن تدل على شاعرية . فالغربة أو الجفوة التي يحسها الإنسان للوهلة الأولى بين البرق والدموع ما تلبث أن تخف وطأتها حين

ذات مساء عاصف . .
ملفح الآفاق بالغيوم . .
والبرق مثل أدمع تفر من عجائر النجوم
والرياح ما تزال في أملاكنا تعوم
وتزوم الهوم .
واغشيات حتى طيور الغاب في عجايب الكروم
كالطفل خلف أمه اليوم
انطلقت بلادنا من قبورها القبر
عملاقة . . عملاقة الزئير .

وهي أسطر — كما يبدو للوهلة الأولى — مشبعة بكثير من التشبيه والاستعارة . وإذا نحن تجاوزنا السطرين الأولين إلى الثالث صادفنا في هذا السطر تشبيها واستعارة . أما التشبيه ففي قوله «والبرق مثل أدمع» وأما الاستعارة ففي «عجائر النجوم» . ترى هل يصنع هذا التشبيه وهذه الاستعارة كلاهما صورة فنية ؟ أو هل يتعاونان معاً — على أقل تقدير — في ذلك السطر من الشعر على إبراز تلك الصورة ؟

من الناحية البلاغية الصرف يمكن انتقاد التشبيه من حيث إن علاقة التشابه غير قائمة : فالبرق ليس كالأدمع . البرق لمح خاطف والدموع تترقق في العيون أو تنساب هونا . وكون هذه الأدمع «تفر» من عجائر النجوم لا يعنى أنها كالبرق تلمح في لحظة ثم تختفي . إن فرار الدمعة من العين تصوير لحركة خروج الدمعة ، أى أنه تصوير للفعل وليس تصويراً للشئ نفسه .

هذا من ناحية التشابه المخض . وأما من ناحية الإثارة — وهي الأقرب إلى معنى «الصورة» — فالمعاني النفسية التي يثيرها البرق تكاد لا تلتقي في شئ مع ما تثيره الدموع ، سواء أكانت هذه الدموع بعد ذلك تفر من عين الإنسان أم من عجائر النجوم .

غير أن هذا النقد البلاغي فقير . وربما بدت الصورة بدورها فقيرة من خلاله . فالتشبيه على هذا النحو يكاد لا يفي بالغرض البلاغي القديم فضلا على

كانت تحوم في الأطلال تحمل معها الموم كزرعها في النفوس ، وإذن فلا بد أن نجوم السماء كانت « حزينة » وليس البرق الذي يشاهد خلال تلك الغيوم إلا دليل حزنها . إنه أدمعها كما قال الشاعر . وحين انضمت الروية الشعرية فيها بعد أمام الشاعر ، وكشف لنا عن ارتباط ذلك الخال الشعوري بكينيا ، عاد إلى المشهد الأول في ختام جولته الشعرية ليقول في وضوح :

.. وليلها رهيب
نجومه مطرقة حزينة .

إن شعور الكآبة والحزن هو الذي يلون المشهد كله . غير أننا في الحقيقة حين تمثل هذه الصورة (والبرق مثل أمع نفر من عاجر النجوم) « نعرف » أن الشاعر يريد أن يقول إن النجوم حزينة ، تماماً كما قالها فيما بعد ، لكن المعرفة شيء والكشف شيء آخر . إن حزن النجوم يفقد أماننا جديته حين تتمثله من خلال البرق اللامع .

وعلى هذا النحو تفشل هذه الصورة أو يجانبها النجاس القنبي سواء في وضعها المحدود أو في السياق العام ، لأنها لم تتضمن أي كشف وجداني جديد . والحق أننا قليلاً ما نصادف مثل هذا الكشف ، لكنه حين يتحقق يرتفع بالشعر إلى مستوى رفيع من الجلال والنبل .

تقول الشاعرة ملك عبد العزيز في أغنيها الأولى إلى « نجمة الغروب » :

هناك خلف غابة النجوم
وغلف أسرار اليوم والظلام
ترجع الإله .

والذي يستوقفنا هنا بصفة خاصة قولها « غابة النجوم » فكلمة « غابة » هنا قد ابتعثت في نفوسنا إزاء النجوم في السماء فيضاً من المعاني والمشار . الغابة ترتبط في نفوسنا بمعاني الظلام والوحشة ، وقد ترتبط كذلك بمعنى الضياع . فنحن في حياتنا لم نعرف الغابات

يعرف الإنسان أن هذه الدموع ليست إلا دموع النجوم . لكن هذه الجفوة لا تزول إلا ليحل محلها نوع من الجمود والبرود . إن الصورة المجمل قد صارت بحيث لا تنكرها الطبيعة ذاتها ولا تنكرها الحواس . فالنجوم تتلألأ بالبياض ، وعلاقة البياض اللامع بين البرق والنجوم تتركها الحواس إدراكاً مباشراً يسيراً . ولو بكت النجوم حقاً لما بكت إلا برقاً أو شيئاً يشبه البرق . وهنا — ومن أجل ذلك — يتجمد أماننا المشهد ، وتصبح العلاقة بين « الصورة » والحقيقة الطبيعية علاقة موازاة وتطابق بين شيئين كلاهما حسي . فهناك البرق والنجوم ، يقابلها الدموع والعيون . ولو شئت أن تلمس المطابقة بين هذه العناصر الحسية جميعاً لما أعيتك الحيلة . وهذا النحو من التصوير الذي يعتمد فيه الشاعر على ذكائه في عقد مثل هذه المقارنة بين الأشياء أو المطابقة بينها لا يكون تصويراً شاعرياً خصباً وإن كان في بعض الأحيان يمثل بلاغة أسرة . فهذه الصورة إذن تروعبنا بلذاتها أكثر مما تروعبنا بشاعريتها ، مثلما تروعبنا بلاغة المطابقة في الصورة التي رسمها ابن المعتز ذات يوم للهلال حين قال :

وانظر إليه كزورق من فضة قد أثقلت حوله من غير
فصدق المطابقة هنا لا يشربنا كما تثرنا الصورة الشعرية الصادقة . إن المطابقة لا تفجر في نفوسنا تلك المشاعر البرة التي تفجرها الصورة التي تبدأ رحلتها من هناك ، من وجدان الشاعر ، والتي تخرج إلى الوجود بما تجسم فيها من أهواء ونزعات تختلج في اللاوعي الجمعي عند الإنسان .

وإذا نحن تمثلنا الصورة التي يتضمنها هذا السطر الشعري في السياق العام من الصور التي تتركبها القصيدة استطعنا أن نلمس ذلك التلوين الشعوري الذي قد يلوح لنا — وإن كان باهتاً — خلال هذا السياق . فالمساء كان عاصفاً كثيباً بما تلبّد فيه من غيوم ، والريح

عند انصاف الليل
 رحابة الميدان ، والجدران تل
 تبين ثم تختفي وراء تل
 وريقة في الريح دارت ، ثم حطت ، ثم ضاعت في الدروب
 ظل يذوب
 يمتد ظل
 وعين مصباح فضولى على
 دست على شعاعه لما مررت
 وبجاش وجداني بمقطع حزين
 بدأت ثم سكت
 - من أنت يا ... من أنت ؟
 الحارس الغبي لا يعي حكايتي
 لقد طردت اليوم
 من غرفتي
 وصرت ضائعا بدون اسم
 هذا أنا
 وهذه مدينتي !

وأول صورة تصادفنا في هذه القصيدة هي صورة
 الجدران التي تقف كاتل ، أو كالتلال المتراسة
 بعضها وراء بعض . والحق أن أبرز ما في المدينة
 الجدران ، خاصة أمام عين الريفى الذى ألف الطبيعة
 المفتوحة . إن الطبيعة في الريف تكشف عن نفسها ،
 ومرى العين فيها يصطدم بالأفق البعيد . أما المدينة
 فكلها خفايا وأسرار ، وجدار يقوم بعد جدار ،
 يحجب النظر ، ويغلق الطريق أمام النفس فلا تجد
 ما تتعاطف معه . إن هذه التلال من الجدران للشعر
 الإنسان بحقارته وضآلته حين يقيس نفسه إليها . ترى
 أتتردد في القصيدة أصداء هذا المعنى ؟ إن القصيدة
 لتتنى هذا الشعور وتؤكد من خلال الصور الأخرى
 التى ترد بعد ذلك . الورية (وكونها وريقة يعلن منذ
 اللحظة الأولى عن تفاهتها وحقارتها) التى دارت في
 الريح ثم حطت ثم ضاعت في الدروب ليست إلا
 صورة لتفاهة الإنسان وضياعه . وكل شيء في المدينة
 يضيع . كل شيء يتساقط دون الجدران . وكذلك
 الظلال ما تكاد تمتد حتى تذوب . كل شيء يتحرك ،

الطبيعية ، ولم تتخذ منها - كما يصنع الأوروبيون مثلا -
 ملاذاً من حرارة الجو أو مسرحاً للعشاق ، وإلا لكان
 لها في نفوسنا وقع آخر ، وإنما ترتبط مشاعرنا بإزاء
 الغابة بقصص الطفولة الخرافية وما فيها من تهويل
 وتصاوير . إن اختراق الغابة والخروج منها خروج إلى
 بر الأمان ، إلى النور وإلى الحياة . فالغابة إذن في هذا
 السياق الشعرى لا بد أن تكون صورة للإحساس
 بالحجاب الكثيف والحائل الصفيق دون الشاعرة
 والحقيقة ، دون الشاعرة والنور ، وإن تكن هذه الغابة
 غابة من النجوم . فالنجوم المتألثة - رغم نورها
 الساطع - ليست إلا غابة موحشة رهيبة . وهذا النور
 المنبعث منها ليس - في إحساس الشاعرة - نوراً على
 الإطلاق ، وإنما يكن خلفها النور .

وهكذا استطاعت « غابة النجوم » في بساطة عجيبة
 أن تولّد في نفوسنا هذه المعانى ، وربما ولدت غيرها
 في نفوس الآخرين ، فإن ميزة الصورة الخصبية أنها
 تستطيع أن تشع في كل اتجاه ، وأن تسمع لك باستكناه
 المزيد من المعانى كلما أوغلت معها تحسك . إنها صورة
 معطاءة ، تكشف عن الجديد دائماً .

ويتبع هذه الفكرة في طبيعة « الصورة الشعرية »
 الجديدة أن تكون بحيث تتجاوب أصدائها (سواء
 أكانت تشبها أو استعارة أو رمزا) في كل مكان من
 القصيدة . فإذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموعة
 الصور الأخرى المكونة للقصيدة فقدت دورها الحيوية
 في الصورة العامة ، أما إذا هى تساندت مع مجموعة الصور
 الأخرى أكسبها هذا التفاعل الحيوية والخصب .

ولنقرأ الآن هذه الصورة ؛ إنها قصيدة بعنوان
 « أنا والمدينة » للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى .

يقول الشاعر :

هذا أنا
 وهذه مدينتي

مراثيات لها دلالتها الخاصة على وقائع معينة من الحياة . ولا نزاع مطلقاً بين وجودها الواقعي وغير الواقعي ؛ ففي قمة الدلالة الرمزية ما تزال الواقعة المراثية تثبت وجودها وتؤدي دورها ، وقد يستعمل الرمز لدلالته الحقيقية الواقعة . كل هذا صحيح ، غير أن الصورة المحملة هي التي تحدّد للرمز دلالاته المطلوبة في اقترانه بالرموز الأخرى . وهذه الصورة المحملة — كما قلنا — تركيبة عقلية لا تخضع لعالم المشاهدة .

وتتضح لنا هذه الحقيقة حين نطالع كذلك — على سبيل المثال — قصيدة الشاعرة العراقية نازك الملائكة ، وهي بعنوان « طريق العودة » . تقول فيها الشاعرة :

نعود وهذا طريق الإياب
يعدّ مزارته ورتابة أسراه
نسير ويرز باب
هنا ، وجدار هناك يسد الطريق
بأحجاره
ونم سراج عتيق
هدم عند البئر
وعابرة ، ذون معنى تمد البصر
إلى حيث لا نعلم
تمر بنا لا تفكر فينا
ونسى ونجهل أننا تسينا
ولا نفهم

وأكتفى هنا بهذا المقطع ، فالقصيدة طويلة ، لكنه يكفي لغرضنا . فالطريق والباب والجدار والسياح والمقبرة كلها رموز تشكّل الصورة العامة في هذا المقطع . والسأم والضجر برتابة الحياة هو الشعور الذي أُلّف بين هذه الوقائع في صورة متكاملة :

... وعدنا نسير ويلمنا المنحى
إلى آخر ضيق
ويدفنا كل شيء تراه
إلى يأسنا الطيق
ونشمر أنا شجرتنا ؟ شجرتنا وعفنا الحياة ...

...

ومن الحقائق التي قرناها بشأن الصورة الشعرية ،

وكل شيء يتطور ، وكل شيء ينتهي إلى لا شيء ، إلى الضياع . وليست الجدران وحدها ما يميز المدينة ، بل تمزجها العيون كذلك . العيون التي تصنع بنظراتها سياجاً من الجدران حول الإنسان تسجنه فيه . إنها تشلّ حركته وإرادته ، وتجعله عبداً للآخرين لا ملك نفسه . وكل هذه العيون قد تجمعت في « عين المصباح الفسول المل » في عين ذلك « الحارس النقي » الذي لا يعي حكاية الشاعر . إن لها حكاية مريرة ولا شك ؛ حكاية هذا الشاعر . إن الجدران لتعجب عن نفسه كل شيء ، وتحول دون مطامحه ورغباته . إنه الآن طريد « غرفته » التي لقي فيها ذات يوم الأمن والراحة ، طريد نفسه التي هجرته وانشقت عليه ، وتركته يضع كما يضع كل شيء في المدينة ، ولا تبقى إلا الجدران ، تلالاً وراء تلال . وهكذا نجد رمز « الجدران » قد ترددت أصداءه

في شتى جوانب القصيدة ، كما أنه يتفاعله مع الرموز الأخرى — الوردية ، الظل ، عين المصباح ، الحارس — قد أحدث نوعاً من التماسك الشعوري في القصيدة كلها حتى جعل منها صورة نفسية موحدة .

وهنا نتضح لنا طبيعة الرمز العجيبة ، تلك الطبيعة الثنائية التي تجمع بين الحقيقي وغير الحقيقي في وقت واحد ؛ فالجدران والدروب والمصباح والحارس كلها عينيات واقعة في المدينة ، وهي بغير شك عوامل إثارة . إنها تمثل وقائع في حياة المدينة لا يمكن إنكار قيامها . لكن هذه العينيات والوقائع في الوقت نفسه لا تمثل — ولا تقدر بذاتها أن تمثل — أي تركيبة عقلية ذات دلالة خاصة . وقد رأينا في تحليلنا للصورة المحملة المتمثلة في القصيدة كلها أن هذه العينيات قد خضعت لتركيبية عقلية خاصة جعلت لها في مجموعها وفي مفرداتها كذلك دلالة خاصة . إن الصورة النفسية هي التي جمعت بين هذه العينيات وألّفت بينها ، وهي التي نقلها من واقعها المرن إلى ذلك الوجود الفكري . ومن غير شك ستبقى هذه المراثيات

كل حال - من خلال واقع عيني يحاول أن يضيفه إلى تلك الصورة الشعرية حين يجعل للريح سواعد مديدة .
وبعبارة موجزة أقول : إن الصورة الشعرية اكتملت عندما قال الشاعر « والريح تجلدى » ثم هبطت عندما أضاف إليها « سواعدا المديدة » .

ولقد صادفت أكثر من شاعر محدث يستخدم هذه الصورة استخداماً موفقاً على النحو الذى أشرت إليه . فالشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي يقول مثلاً في قصيدته « الموت في الخريف » :

« يا صامتاً والسندبان الشاحب المرقور تجلده الريح » .

والشاعر حسين على صعب يقول :

« الريح تجلد جبتي ويمر ملتاح الحبوب » .

ولم يشأ واحد منهما أن يدلنا على الأداة التى استخدمتها الريح في عملية الجلد ، لأننا في غير حاجة إلى معرفتها . هذا وإن عاد الشاعر « صعب » فأفسد الصورة بجديته الجديد عن مرور الريح ملتاحة الحبوب .
وهذا التقيد نفسه يوجه إلى كثير من صور الشاعر محي الدين فارس .

وصورة أخرى تزيد الأمر جلاء . يقول الشاعر في قصيدته « ذات مساء » التى سبقت الإشارة إليها :

وفجرنا الجريج

لبلاية تعرش الساء

مصلوبة كأنها مسج .

فالوصف الذى أضيف إلى اللبلاية بأنها تعرش الساء قد حدد مجال التصور ، لأنه أشعرنا على التو كما لو أن الشاعر يتحدث عن لبلاية حقيقية ؛ فن طبيعة اللبلاية الحقيقية أن تعرش . ولو أنه فقت هذا الواقع الطبيعى واكتفى باللبلابة المصلوبة فقال :

وفجرنا الجريج

لبلاية مصلوبة كأنها مسج

لكان ذلك أكثر فنية ، ولكانت الصورة أكثر خصباً وأكثر إيجازاً .

أن الشاعر كثيراً ما يفتت الأشياء الواقعة في المكان لكى يفقدنا كل تماسكها البنائي ولا يبقى منها إلا على صفاتها أو بعض صفاتها ، سواء الأصلية فيها والمضافة إليها . فليس المهم دائماً أن تكون الصورة المكانية مكتملة التكوين أمام العين المبصرة ، أى موافقة لمنطق المكان والتسنيق المكافئ للأشياء . صحيح أن « الرؤية » الشعرية ينبغي أن تكون واضحة ومحددة أمامنا منذ البداية حتى نستطيع التفاضل إلى الفكرة أو الشعور المائل فيها ، غير أن « الرؤية الشعرية » لا تقف عند حدود الرؤية البصرية ، إنما هي قد تفتتها وتتجاوز عن بعض عناصرها التى لا تؤدي دوراً حيوياً في تلك « الرؤية الشعرية » .
يقول الشاعر محي الدين فارس من قصيدة بعنوان « السلم » :

« والريح تجلدى سواعدا المديدة »

وفي هذه الصورة نلاحظ أن الشاعر لم يستطع أن يتخلص من تصوره الطبيعى لعملية الجلد ، إذ يرتبط الجلد بالسوط ، أو بأى شيء ذي أطراف طويلة . فإذا كان الجلاد هنا هو الريح فلا بد أن تكون لها سواعد مديدة تشبه السياط . ومن هنا اكتملت أمام أعيننا صورة الجلد بكل حذافيرها فكان ذلك عائقاً بدوره دون الاستغراق في الرؤية الشعرية . كان لابد هنا من تفتيت هذه الصورة الطبيعية أو شبه الطبيعية والاستغناء تماماً عن السواعد المديدة . أما الاهتمام بهذه البلاغة الهزيلة في جعل الريح لها سواعد فشيء يفسد الصورة ؛ إذ المهم في الصورة أن تصور الرياح جلاداً وليس المهم فيها أن يكون لهذا الجلاد سواعد مديدة . فالرياح ليست جلاداً في واقع الأمر إنما هي كذلك في التصور الشعري ، وعندئذ ينبغي ألا يهتم بها الشاعر من حيث هي ، إنما من حيث الوصف الذى يستطيع أن يشقه منها . فإذا هو تمثلها جلاداً فهذا من حقه ، لكن ليس من حقه أن يوهننا بصدق هذا الوصف - لأننا في غير مجال الحاجة على

أن يكون مضاعفة لها وتأكيذاً لخطوطها وألوانها .
وهذه الصورة - بعد - تبدو أمامنا كما لو كانت
مشهداً متجمداً على لوحة ، في استطاعة المصور
التقليدى أن ينقله بحذافيره ليصنع منه لوحة فنية
تقول - غاية ما نقول - إن هاهنا حريقاً ، دون أن
تثير فينا إحساساً بأى شيء .

ولست في حاجة هنا لأن أبرز الإمكانات الفنية
التصويرية التي كان من الممكن أن تنفجر من مشهد
الحريق ذلك ، فإن تجاوز الألوان والخطوط في هذا
المشهد إلى الحركة الداخلية التي تتوج بها النفس إزاءه
كفيلة بأن تشكل هذا المشهد تشكيلاً جديداً مثيراً .

والشاعر القديم قد يصور الأشياء جامدة في المكان
كما صنع أبو تمام هنا ، وقد بصورها في حركتها ،
وعندئذ يصنع - تقريباً - ما يصنعه الشريط السينمائي
حين يتابع الأشياء في حركتها . ونذكر هنا على سبيل
المثال مشهداً رسمه لنا الشاعر الجاهلي . فهو بعد أن
يحدثنا عن ناقته وأعن سرعتها يقول :

فرى خلفها من الرجس والو
قع مئيناً كأنه إهباءُ
وطراقا من خلفهن طراق
ساقطات أثوت بها الصحراءُ

فهى إذ تجرى تثير خلفها الغبار ، وتترك في
الرمال آثار طرقاتها المتتابعة الممتدة خلفها والتي تتلاشى
وتستمر تتلاشى على البعد كلما أمنت الناقة في المسير .
هذا المشهد المتحرك مشهد سردي ، كثيراً ما نصادفه
على شاشة السينما ، لكنه رغم توافر الحركة فيه لا يعدُّ
تصويراً حسيّاً ولا يدل على تفكير حسي . إنها « لقطة »
أمنية للمشهد ، والحركة التي فيها حركة مرئية كأي
شيء مرئي . ولا شك أن الشاعر قد استخدم فيها
مقدرته على الملاحظة وقدرته على تطويع اللغة للمتابعة
تلك الحركة ، أعنى الحركة المرئية .

ومن الحقائق التي قررناها كذلك بشأن الصورة
الشعرية أنه ينبغي التفريق بين التفكير الحسي والرؤية
البصرية للشيء . صحيح أن الرؤية ضرب من الحس ،
وصحيح أن الصورة المرئية تتمثل للعيان ، لكن
التفكير الحسي أكثر إغلافاً في صميم الأشياء من مجرد
الوقوف عن سطوحها وأشكالها المرئية . وقد ذكرنا
أن كثيراً من المذاهب الفنية الحديثة في التصوير تحاول
أن تنزع هذه الزعة الحسية في التفكير وفي التعبير
على السواء . فلم يعد المصور يعنى بحرفية الشكل
الخارجي وما فيه من تناسب وجمال بمقدار عنايته
بتناسق الحركة الماثلة في الأشياء ، في صميمها وفي
علاقتها بعضها ببعض . ونحن نفكر في الأشياء تفكيراً
حسيّاً عندما نفكر فيها على هذا النحو .

وقد كان الشاعر القديم يجيد محاكاة الأشياء
ونقل المشهد نقلًا أميناً لا يفوته منه شيء مما تقع عليه
الحواس . وكثير من شعر أبي تمام والبحرسي وابن
الرومي وغيرهم يمثل هذا الاتجاه . نذكر على سبيل
المثال وصف أبي تمام لحريق « عمورية » حيث يقول :

ضوء من النار والظلاء عاكسة
وظلمة من دخان في ضحي شحب
فالشمس طالعة من ذا وقد أفلتت
والشمس واجبة من ذا ولم تجب

هذه الصورة تتوافر فيها كل الخطوط والألوان
المرئية التي يصنعها الحريق . كل شيء في مكانه ،
الضوء والنار والظلاء والدخان . والصورة مكتملة
أمام العين البصرة ، وهي من الناحية التشكيلية تماثل
الواقع تماثل مطابقة ، لكنها بعد كل ذلك لا تدل على
تفكير حسي . والبيت الثاني الذي تلاعب فيه الشاعر
بالمشهد نفسه مرة أخرى ، فترك الضوء والظلام والنار
والدخان إلى مقابلاتها الحسية من طلوع شمس في
الظلام وغروب شمس في الدخان - هذا البيت كذلك
لا يخرج عن إطار الصورة المرئية نفسها ، ولا يعدو

لوحة ولا على شريط سينمائي . وما حاجتنا إلى هذا التصوير ونحن نحسها في صميمنا ؟ إننا نعرفها في نفوسنا ، وقد استكشفها لنا الشاعر هنا عن طريق تفكيره الحسي في الطبيعة . إن الطبيعة كذلك تتضمن حركة ، وتتضمن أحاسيس تصحب هذه الحركة . وليست رحلة العصور في شرايين الزهر إلا باعثاً على الحركة والتفتح . إننا نرى الزهر وقد تفتح ، لكننا لا نفكر عادة في تلك الحركة الداخلية غير المرئية التي انتهت بالزهر إلى التفتح . لكن الشاعر ذا الأحاسيس الحادة هو الذي استطاع أن يحس تلك الرحلة الطويلة التي تنتهي بالتفتح ، رحلة العصور في الشرايين . إنها رحلة الدم في شرايينه أولاً وقبل كل شيء ، وإن إحساسه الغامض بهذه الرحلة ليترجم نفسه من خلال الطبيعة فإذا هو خلال هذه الترجمة يستكشف لنا أسرار الطبيعة .

وعلى هذا النحو يتمثل التفكير الحسي في الصورة الشعورية ؛ ذلك التفكير الذي يتغلغل فيه الشاعر من خلال أحاسيسه في الطبيعة فيقع فيها على المشهد أو الحركة الخفية التي تترجم ذلك التفكير .

وهذا اللون من التفكير نفسه يتمثل وراء تلك الصورة الأخرى التي أحس الشاعر فيها نفسه شجرة مرت بها الأمطار فتحركت في صميمها تلك الرغبة الحادة التي يحس بها الإنسان للبلذ والعطاء ، الرغبة في أن ينتج ويثمر ، بعد فترة طويلة من الجذب . لقد انقضت عهد الطفولة الحسية ، حيث تغلف الأحاسيس نفسها بالحياء ، وتكشفت تلك الأحاسيس صريحة بأثر ذلك المثير ، ذلك الطائر الأخضر الذي حمل رسالة البعث إلى الشاعر . هذه الفورة الحسية ecstasy التي تموج في نفس الشاعر لم يكن سبيل إلى تصويرها وهي خفية صورة تجسمها إلا بمثل صورة الشجرة تلك . فن خلال تصورنا أو إدراكنا الحسي للشجرة إذ تنبها الأمطار وتثير فيها الرغبة في الإنتاج وإعطاء

أما الشعر الحديث فيغلب عليه طابع التفكير الحسي بالمعنى الذي سبق أن شرحناه . فليس العيب في صورة أبي تمام افتقادها الحركة ، وإنما افتقادها الحركة الباطنية . والشاعر المحدث يولى هذه الحركة كل عنايته ؛ فقد وثق الشعراء المحدثون في الحس الباطن من حيث هو ملتقى الأهواء المتنازعة ، ومن حيث نفاذه وتغلغله في صميم الأشياء دون صورها الخارجية ، ومعاينته بذلك للحقائق الجوهرية .

يقول الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي من قصيدة له بعنوان « حلم ليلة فارغة » :

وبعد صمت لم يعزل
الطائر الأخضر طار
الفن ما زال يسبحه يميل
كأنه ما غادر الفن ولا اخفى
كأن نجمة خفية تدور
كأنني أحس رحلة العصور
وهو يسير في شرايين الزهر
كأنني شجرة من الشجر
مرت بها الأمطار
فسار في أعماقها حلم المثير
واخلت الأسرار
بعد طفولة طويلة ، بعد انتظار

فالطائر الأخضر رسول محبوبته أفضى في صمته برسائله ، ثم طار . ولستنا ندري ماذا كان مضمون الرسالة ، كل ما في الأمر أن شيئاً في الطبيعة قد حدث ؛ فالغصن دبّت فيه حركة انتشاء . إن الحياة قد تحركت في الأعماق ، وهي حركة لا تراها العين ، إنما تحسها النفس ؛ إنها حركة خفية مبعها خفى .

فكيف صور الشاعر هذه الحركة ؟ إنه يحس في نفسه رحلة العصور وهو يسير في شرايين الزهر . إنها رحلة الحياة في الجهاد ، رحلة الدم في الجسم حين ينشط فيوزع القوات على كل جزء من الجسم وينبه الكسول أو المتكاسل . إنها حركة لا تراها العين وإن كنا نحسها في انبها . حركة لا يمكن تصويرها في

فى الشعر الجديد ظاهرة التكثيف الزمانى والمكانى فى انتخاب مفردات الصورة وتشكيلها . ففى الصورة الشعرية تتجمع عناصره متباعدة فى المكان وفى الزمان غاية التباعد ، لكنها سرعان ما تأتلف فى إطار شعورى واحد . وهذا يفسر عادة من وجهة نظر التحليل النفسى بأن العمل الفنى إنما يتم والفنان فى حالة حلم . وكثير من الشعراء يحدثوننا عن أنهم كتبوا أروع أعمالهم الشعرية وهم فى حالة تشبه حالة المسحورين . وعلماء النفس يطلقون على هذه الحالة لفظة somnabulism أى السبر فى أثناء النوم . ومن ثم قيل — كما سبق أن ذكرنا — إن القصيدة حلم الشاعر . وفى الحلم تتحطم الحدود المكانية والزمانية ، وتتصدم الأشياء بعضها ببعض معبرة عن النزعات المصطرفة فى نفس الشاعر ، عن الهواجس والمطامع ، عن التفكير الذى تمليه الرغبة . وعلى هذا ينبغي ألا تأخذ المسألة من ظاهرها فتصور أن تلك المفردات المتباعدة فى الزمان والمكان إنما تلتقى فى الصورة الشعرية اعتباطاً ، أو أنها يمكن أن تختار متباعدة هكذا على عمد أو عن غفلة ، لأنها حين تلتقى عن هذا الطريق أو ذاك لن تحدث إلا مفارقات قد تثير فينا الضحك وقد تثير الاشتزاز ، كما نصنع عادة فى بعض ألعاب التسلية البيتية ، وقد فشل المذهب الدادى dadaism فى أن يخرج للوجود أعمالاً شعرية رائعة. لأن فكرة أصحابه الأساسية فى كتابة الشعر كانت تقوم على أساس الاختيار الاعتباطى للمفردات ، ووصفها بعضها بجانب بعض كيفما اتفق . إن الصورة الشعرية ينبغي ألا تنفصل عن التفكير الكلى الشامل . إنها وإن لم ترتبط فيها المفردات المكانية والزمانية ارتباطاً منطقياً فإن هذا الارتباط ما يزال — ولا بد أن يكون — خاضعاً لمنطق الشعور .

يقول الشاعر محمد عفيفى مطر من قصيدة له بعنوان « قبض الريح » ، بعد أن تحدث عن لقباً ممتعة له بحبيته لم يقطعها سوى فكرة هيرمة فى زى شيخ

الثمار بعد أن عانت الكثير من الجفاف والإجداب — نستطيع أن نمثل تلك الفورة الحسية التى ملأت نفس الشاعر . الصورة الماثلة أمام عيوننا لا نقول شيئاً ذا بال ، صورة الشجرة تساقط عليها المطر . لكن هذا المشهد الخارجى لا ينفصل أمام الشاعر عن مشهد داخلى يدركه بحسه ، لأنه قبل كل شيء يحسه فى نفسه . وليست هناك فى الحقيقة شجرة وليس هناك مطر . إنه مشهد مخلق ولا شك ، وإن كانت العين المبصرة لا تنكره . والشاعر لم ير هذا المشهد فى البداية ولم يرد قط أن يصوره لنا ، كما قد يصنع شاعر تقليدى حين يريد وصف الربيع مثلاً . فليس لدى الشاعر أى نية من هذا النوع ، إنما هو لون من التفكير الحسى تجسم فى ذلك المشهد فلم يجد الشاعر بدءاً من أن يتبناه حتى يعانق نفسه . وفى هذا المرحلة ، حين يتعانق الشاعر والطبيعة ، تخضع الطبيعة للتشكيل الحسى لدى الشاعر ، تخضع لفكرته ، فإذا هى صورة لفكرته ، وليست صورة لذاتها . هكذا كان الأمر حين جرى العصر فى شرايين الزهر ، وهكذا كان الأمر كذلك حين أحست الشجرة بالرغبة فى الإنتاج وإعطاء الثمار ، وحين أحست بأن الأسرار قد تكشفت ، وأنها لم تعد طفلة .

هذا اللون من التفكير الحسى يختلف تماماً عن استخدام الشاعر للألفاظ الحسية أو استخدامه المزيد منها . وهذا بدى إذا نحن تذكرنا أن الألوان فى ذاتها والمزيد منها فى اللوحة التصويرية لا يضمن للوحة النجاح الفنى . المحسوسات والحسيات فى ذاتها أدوات مثيرة للأعصاب بغير شك ، والشاعر — كالرسم — يستخدم هذه الأدوات ، لكنها لا تودى وظيفتها على الوجه الصحيح إلا بتوجيه من الشاعر . وهذا التوجيه مصدره الفكرة أولاً وآخرها .

بلى هذا من الحقائق الأساسية الخاصة بالصورة

وواضح أن هذه الصور الجزئية لا تمثل وحدات طبيعية تجتمع أو تتلاقى في منطق الزمان والمكان كما التقت هنا . فالأفاعى هنا تقوم على حواف الدوامات أو الغدران (بعض النظر كذلك عن أنها دوامات أشباح وغدران آهات) ، وهذا نسق في المكان لا يقبله منطق المكان . وهذه الأفاعى نفسها كانت تأكل - في رؤية الشاعر - الشمس ، في حين أنه - أى الشاعر - كان يحذثنا عن الليل ، فقد كان في عينيه « شادوف » يصب الليل أوهاماً غيبية . وهذا نسق في الزمان لا يقبله كذلك منطق الزمان . إنما التقت هذه الأشياء المتباعدة في المكان الطبيعي والزمان الطبيعي - التقت في هذه الصورة الشعرية ، في هذا الحلم المروع ، لأنها جميعاً أكثر الأشياء تجاوراً في نفس الشاعر . وفي الصورة الشعرية يشكّل الشاعر الزمان والمكان تشكيلاً نفسياً خاصاً يتفق وحالته الشعورية المسيطرة . إنه يقوم - كما رأينا - بعملية تكثيف للزمان والمكان ، فإذا بالأشياء المتباعدة في زماننا ومكاننا تتقارب وتشابك وقد تتداخل في زمانه ومكانه . وليس لهذا التكثيف من سبب إلا أن بنية الصورة الشعورية إلى جانب كثافتها لا تجد من الواقع الطبيعي الصورة المقابلة المطابقة . ومن أجل هذا ينبغي في محاولتنا تذوق مثل هذه الصورة الشعورية ألا نحكم فيها النظر العقلي ، لأن النظر العقلي سرفضها منذ اللحظة الأولى ويحول دون إدراك الشعر فيها .

وفي مثل هذه الصورة كثيراً ما يستغل الشاعر روااسب الصور الشعبية التي تنقلها إليه الخرافات والأساطير والحكايات أو التي ينسجها خياله على غرار تلك الصور . وهى في كلا الحالتين تمثل وسيلة تفاهم روحى أوضح وأقوى من أى وسيلة أخرى .

يقول الشاعر محبى الدين فارس في قصيدته « ذكريات الحرب » :

« ... ويختفى الليل حتى يحال جنائز هندية تحترق »

يثر العظاظ ويهدد هذا الحب الناعم بالمصير الأليم الذى يخضع له كل ما يخضع للزمان والمكان ، وبعد أن ضرب موعداً للقائه آخر ونزهة حاملة ، يقول وقد عاد في وحدته الليل والصمت والهواجس :

.. ويا ليلى قد أطلعت روح الليل أحزاني وأورادي وأحاني

وعاجت في عروق الصمت كسات من الأفكار
وفى عيني شادوف يصب الليل أوهاماً غيبية
ودوامات أشباح ، وغدران من الآهات
تقوم على حوافها تصاوير خرافية :
أفاع تأكل الأضواء . حتى الشمس تأكلها
عبر الزهر مسموم الخطى يلهث
وغابات ملول الريح يعثرها
ودود يحفر الساحل

يوارى فيه إنسانين مسحورين
ويا ليلى لو أن الكرى يحفر
على عيني كي أرتاح .. كي أرتاح !
وأحس طيفك المخمور في جفني حتى أصبح
وكى أنسى نباح المرح
وأنى رجفة الطاحون
إذا ما دار هداراً على الأحياء ...

فالدوامات والغدران التي تعوم على حوافها الأفاعى التي تأكل الأضواء ، وعبر الزهر المسموم الخطى ، والغابات التي يعثرها الريح ، والدود الذي يحفر الساحل ليوارى لإنسانين - كل هذه الصور الجزئية ليست تشكيلاً عقلياً واعياً ، وليست كذلك تشكيلاً اعتباطياً ، إنما هى صور ترسبت في لاوعى الشاعر ، ولم يثرها هنا ولم يجمع بينها إلا شعور خفى بالخوف من المستقبل ، من الفكرة الهرمة التي دخلت في ميراث الشاعر الروحي ، من الطاحون الذي يدور هداراً على الأحياء ، من الموت . هذا الخوف الكبير الضارب في أعماق الشاعر هو الذى أثار هذه الصور ، وهو الذى جمع بينها . إنه حلم ملء بالرب . والرب هو الذى جعل الأفاعى تعوم على دوامات الأشباح ، وجعل الدود يحفر في الساحل قبر لإنسانين .

كالقميص .. الخ ، بعد حالة اليأس والتدهور والانكسار التي عبرت عنها القصيدة ، يعطى الجانب الآخر المومل في الحياة ، وتعلق هذا الخطاب بالصحة والشفاء والنهضة ، بنور الأمل بعد ظلام اليأس كما عاد النور من قبل إلى عيني يعقوب . وفي هذا الاتجاه ذاته يقول الشاعر نفسه في قصيدته « أُنَى » :

« أُنَى يَنْتِ ذِرَاعَهُ
كَهَرَقْلَ »

وهكذا قد يلجأ الشاعر إلى عملية التكتيف الزماني والمكاني في تشكيل الصورة ، وقد يستغل رواسب الصور الشعبية التي تنقلها القصص بعد أن يضيف إليها من عنده بعض الألوان ، وقد يستمد الصورة كما هي من تراث الإنسانية الزاخر والمستقر في الضائير . وفي أُنَى من هذه الحالات يعبر الشاعر عن نهج جديد في تشكيل الصورة الشعرية ، ووعى سليم بدورها الفني .

لقد بقيت القضية الأخيرة في شأن الصورة الشعرية ، قضية « التوقيعات » . فالقصيدة الجديدة في تصور بعض النقاد المحدثين مجموعة من التوقيعات النفسية التي تأتلف في صورة كلية تمثلها القصيدة في مجموعها . وهذا شيء آخر غير ما يقال في بنية « القصيدة الطويلة » . في القصيدة الطويلة ترتبط الأجزاء ارتباطاً عضوياً ينمو خلاله الشعور أو الفكرة ويتطور ، أما فكرة التوقيعات فشئ يرتبط بعملية التصوير أكثر من ارتباطه بعملية البناء ؛ إذ أننا نصادف في القصيدة مجموعة من المشاهد المنفصل بعضها عن بعض كل الانفصال ، يكاد كل مشهد فيها يقوم بذاته ، لكننا ما نلبث أن ندرك إدراكاً مبهماً أن شيئاً ما يصادفنا في كل مشهد ، كأنه يتخذ في كل مرة قناعاً جديداً . حتى إذا ما انتهت القصيدة أدركنا أن هذه المشاهد لم تكن أفعلة بل مظاهر مختلفة لحقيقة واحدة . إن الفكرة

فنحن لم نر الجنائز الهندية فضلاً على أن نراها تحترق . وما أحسب الشاعر رأى شيئاً من ذلك . لكن الصورة هنا كانت مثيرة حقاً . إننا نعرف - من أين لا يهمنا الآن - أن الطقوس الهندية من أشد الطقوس الدينية تعقيداً وازدحاماً بالحركة والألوان والدخان والكتل البشرية . والذي استقر في ضمير الشاعر أن الجنائز الهندية لا بد أن تصحبها تلك الطقوس ، ثم لم يقف خياله عند هذا الحد حتى جعل تلك الجنائز تحترق . ولستأ ندري بطبيعة الحال كيف تحترق الجنائز فضلاً على الجنائز الهندية ، لكن هذا لا يهم ، إنما المهم أن تتمثل بعد كل هذا كيف كان الليل « ينقث » ، وأى اختناق .

ويقول الشاعر صلاح الدين عبد الصبور من قصيدة بعنوان « رسالة إلى صديقه » :

« خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب »

وهنا نلاحظ كيف يستوعب الشاعر تاريخ الإنسان الزاخر في نفسه ، وكيف يستمد من هذا الوجود التاريخي الزاخر بالقصص والدلالات الصورة المعبرة . وقصة قميص يوسف الذي ارتد به يعقوب بصيراً زاخرة بالدلالة ، مستقرة في الضمير الجمعي للشعب . والشاعر هنا لم يقم بتركيب صورة كما رأينا في الأمثلة السابقة ، إنما راح يفجر في هذه الصورة الناجزة المستقرة على نحو ما في ضائير الآخرين كل طاقاتها التعبيرية . ويتحدد ذلك من خلال موقع الصورة من تطور المساق النفسي في القصيدة كلها . (من الطريف مقارنة هذه الصورة بالصورة التي تحدثنا عنها من قبل للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في مجال الحديث عن التفكير الحسي في الصورة الشعرية ؛ فقد تحدث الشاعران عن أثر خطاب المحبوب في نفسيهما ، عن حالة البعث التي صنعها بعد الممود ، بمنهجين في التصوير مختلفين وإن كانا من أميز ما يمثل التفكير الشعري الجديد) . ووصف الخطاب بأنه

معدرة صديقي .. حكايتي حزينة الختام
لأنني حزين ..

وفي نزهة الجبل يتحدث الشاعر إلى صديقه عن الطارق المجهول المثلث الشرير الذي جاء يدعوه إلى المصير « والمصير هوة تتروع الظنون » . بودّ الشاعر لو عاش كى ينعم مع صديقه بنزهة الجبل التي كانت قد وعدته بها ، لكن ذلك الطارق الشرير لا يمهل بل يسوقه سوقاً إلى المصير المروع . وفي السندباد يحدثنا الشاعر عن آخر المساء بعد أن يبلغ منه العناء مبلغه يعود السندباد ليرعى السفين :

وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم
ليسموا حكاية الضياع في بحر العدم

وفي الميلاد الثاني يحدثنا الشاعر عن ميلاده الجديد بعد رحلة الضياع في بحر الحداد والضياع . وفرحة الشاعر بهذا الميلاد كبيرة ، لأنه يعود فيها إلى الحياة مرة أخرى بكل ما فيها من حسن وقبح ، ويعود أمه في نزهة الجبل . وفي التوقيع الأخيرة « إلى الأبد » يقول الشاعر :

« الفرخ مات - لا ترع - فانشاء ما يزال »
« والشاء باليادق التام »
« إلى القاء » ، « واقرنا » ، « نلتقى مساء غد »
لنكل الزوال فوق رقعة السواد والبياس
وبعد غد ! وبعد غد !
سنلتقى إلى الأبد .

في كل توقيع من هذه التوقيعات يحس الإنسان بالمعنى الأسماني في رحلة الضياع ، تلك الرحلة المخيفة التي تتكرر في حياة الشاعر كل ليلة ، وفي حياة الإنسان منذ استهوته المغامرة ، في حياة أوليس وسندباد وشهريار وأمثالهم . إنه صراع أبدي لا ينتهي إلا ليعود من جديد كذلك الصراع الدائر على رقعة الشطرنج ، يموت فيه الملك كل ليلة ليعود فيحيا في اليوم التالي لخوض معركة جديدة .

هذه المشاهد المختلفة تبرز في مجملها حقيقة الصراع

وقد ملأت نفس الشاعر تبدأ تراءى له من خلال كل ما تقع عليه عينه ، وما يقع عليه حسه ، وما هو مستخف في نفسه من تراث إنساني وروحي ، كأنك تحس بها قد أغلقت دونه كل طريق ، فحينما اتجه تمثلها هناك ، فإذا هو أغلق نفسه دون الأشياء اصطدم بها كذلك في أعماق نفسه . وفي هذه الحالة نجد أنفسنا ننقل مع الشاعر من شيء يقع في حياته ويعيشه ، وقد يقع كذلك في حياتنا ونعيشه ، إلى شيء ندركه في خفاء دون أن نعيشه ، لكننا كأننا ما كان المشهد نحس في كل مرة بأن شيئاً ما يلح علينا ويتأكد وجوده في كل مرة . وفي هذه الحالة نجد أنفسنا منصرفين عن كل بلاغة جزئية قد تصادفنا إلى تمثل للمشهد في مجموعه وفي الصدى الذي يتجاوب فيه من المشاهد الأخرى .

هذه الصياغة جديدة في الشعر بعامة وفي شعرنا العربي خاصة ، وليس يقدر على إنجازها كل شاعر . وبعد الشاعر ، إس . إليوت أعظم الشعراء المعاصرين في امتلاك ناصية هذه الصياغة . وفي شعرنا العربي أستطيع أن أعد قصيدة « رحلة في الليل » للشاعر صلاح الدين عبد الصبور أنضج ما ظهر من شعر في هذا الاتجاه .

تتكون هذه القصيدة من ست توقيعات ، ولكل توقيع عنوان مستقل كما لو كانت قصيدة بذاتها (بحر الحداد - أغنية صغيرة - نزهة الجبل - السندباد - الميلاد الثاني - إلى الأبد)

في بحر الحداد يحدثنا الشاعر عن « رحلة الضياع في بحر الحداد » ، حين يقبل عليه المساء ويفترق الرفاق ، وينتهي الصراع الوهمي الدائر على رقعة الشطرنج لكي يبدأ في غد من جديد . وفي الأغنية الصغيرة يحدث الشاعر صديقه عن الطائر الصغير الذي يعقد جناح الحنان على واحدة الزغب في ظلام الليل ، وإذا بأجلد منهوم يحيط ذات مساء ليفتك بالطائر الصغير . ثم يختم الأغنية بقوله :

القصيدة لا تختلف في منهجها التشكيلي عن أى قصيدة أخرى من الشعر الجديد . ومن الممكن الاستغناء تماماً عن العناوين الجانبية فيها وضم أجزاءها بعضها إلى بعض فتتمثل بذلك منهج البنية العضوية النامية لا منهج البناء « التوقيعي » وإنما تتركز المشكلة أولاً وآخرأ في المنهج النفسى المتبع في تصوير الفكرة .

وبعد؛ فأرجو أن أكون - من خلال هذا التحليل - قد أوضحت قضايا التشكيل الجديد للصورة الشعرية في غير ما نتجن " أو إسراف .

الذى به تقوم الحياة ، وموقف الإنسان من هذا الصراع . وكذلك يقوم كل مشهد منها على حدة . وفى هذا سر نجاح هذه الصور، فى ذاتها وفى مجموعها . وأحب أن أنبه أخيراً إلى أن المسألة فى هذا المنهج من التشكيل الشعرى أنه لا يتأتى بمجرد التقليد ، وليست المهمة كذلك أن نقسم القصيدة إلى عدة أجزاء وأن نضع لكل جزء عنواناً (قصيدة « دفاع عن الكلمة » للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى تبعت هذا المنهج ؛ فقد قسمها الشاعر إلى عدة توقيعات وأطلق على كل توقيعة عنواناً مستقلاً ، لكن الحقيقة أن



بين الفن والطبيعة

بقلم الدكتور زكريا إبراهيم

وإذن فليس يكفي في نظر « لالو » أن نقول إن الفن هو الذي يعيننا على أن نحكم على الطبيعة ، بل لابد من أن نضيف إلى ذلك أنه لا مجال للبحث عن تفسير الجمال الفني ، اللهم إلا في الفن نفسه .

بيد أننا لو رجعنا إلى تاريخ الفن ، لأقنينا أن كثيراً من الفنانين والنقاد الفنيين وعلماء الجمال أنفسهم ، قد وضعوا الفن تحت إمرة الطبيعة ، فدعوا (مثلاً) إلى تمجيد الطبيعة ؛ كما فعل روسو ، أو قالوا إن الطبيعة هي الملهمة الكبرى لأهل الفن ، كما قدر الرومانتيكيون ، أو نادوا بأن الفن إن هو إلا عبادة الطبيعة كما زعم « ديسكين » .

وهذا « ديدرو Diderot » يحدثنا عن الطبيعة — في كتابه فن التصوير — فيقول : « إن الطبيعة لاتأني أمراً غامطاً على الإطلاق ... بل إن لكل صورة — جميلة كانت أم دميمة — علتها ؛ وليس بين الكائنات جميعاً موجود واحد يمكن أن يقال عنه إنه ليس على ما يرام أو إنه ليس كما ينبغي أن يكون . » وهذا رينان Renan يغالى في تمجيد الطبيعة فيقول : « إننا لا نجد في الطبيعة بأسرها أدنى خطأ في الرسم » ، « بل ربما كان الأدنى إلى الصواب أن نقرر « أن العالم جميل إلى أن تصد يد الإنسان ! » . أما رسكن Ruskin ، فإننا نجد لديه دعوة صريحة إلى عبادة الطبيعة ، بوصفها المصدر الأوحد للفن ، ومن هنا فإننا نراه يهيب بالفنانين أن تخضعوا للطبيعة خضوعاً أعمى ، دون أدنى اختيار أو انتقاء . وهو في هذا يقول : « ليحترس الفنان المبتدئ من روح الاختيار ، فإنه روح سفيه مبتذل يحول دون التقدم ، ويشجع على التحيز ، ويبد في نفس الفنان الضعف والخور ... وحياً

ليس أبسر على عالم الجمال من أن يقول : إن الفن محاكاة للطبيعة ، كما قال قديماً أفلاطون وأرسطو وغيرهما من أساطين الفكر اليوناني . ولكن ؛ إذا لم يكن هناك فارق بين الجمال الفني والجمال الطبيعي ، فماذا عسى أن تكون جدوى الفن ؟ وإذا كانت اللوحة الفنية التي يرسمها المصور لأى منظر طبيعي لا تختلف في شئ عن ذلك المنظر نفسه ، فماذا عسى أن تكون وظيفة ذلك الرجل الذي يتوسط بيننا وبين الطبيعة ، ألا وهو « الفنان » ؟ وإذا كانت « الطبيعة » وحدها هي التي تتكفل بتفسير كل ما في « الفن » من جمال ، فلم وجد الفن ؟ كل هذه أسئلة تدفعنا بالضرورة إلى إثارة مشكلة العلاقة بين الطبيعة والفن ، فإنه لو كان الفن مجرد نقل عن الطبيعة ، لكانت المحاكاة الدقيقة هي أعلى صورة من صور الفن ، ولأصبح التصوير الشمسى هو أسمى الفنون الجميلة على اختلاف ألوانها ، ولكننا نشعر بأن الجمال الطبيعي شئ ، والجمال الفني شئ آخر ؛ ونحن ندرك أنه كما أن الطبيعة لا تكثر بالحق ، ولا تبالى بالخير ، فإنها أيضاً قلما تكثر بالجميل أو تبالى بالجمال . ولعل هذا هو ما حدا بعالم الجمال الفرنسي المشهور « شارل لالو Charles Lalo » إلى القول بأن مدرسة الفنان إنما هي الصناعة لا الطبيعة ، لأن قيم الجمال هي أولاً وبالذات ، قيم صناعية وليست قياطعية . فليس « الفن » في نظر هذا الباحث مجرد بطانة لا فائدة منها للعالم الطبيعي ، إنما الفن هو المبدأ الذي يستند إليه العالم الطبيعي نفسه في سعيه نحو التمام أو الإعلاء .

فناناً ؟ أو بعبارة أخرى : هل تكون كل ميزات الفنان هي حدة البصر ، وشدة التدقيق ، والقدرة على الالتقاط أو التمييز ؟ هذا ما يجيبنا عليه المصور الإنجليزي المشهور « كُنْستابل Constable » بقوله : « إننا لا نرى الشيء حقاً

إلا حين نلهمه » . فليس يكفي للفنان أن يمعن النظر إلى الطبيعة ، وأن يسجل كل ما تنطوي عليه من جوانب ، بل لا بد له من أن يسعى جاهداً في سبيل فهمها على حقيقتها . ولا يقنع في ظن الفنان أن فهم الطبيعة أمر يسير ، فإن الفنان لو كالعالم في حاجة إلى الكثير من الصبر والمجاهدة والتواضع . وكما أن فن قراءة النقوش الخبروغرافية على معابد قدماء المصريين ، هو فن مكتسب يحتاج إلى تعليم ، فكذلك يمكننا أن نقول : إن فن رؤية الطبيعة إنما هو فن مكتسب بالمران والمراس والتحصيل .

ويعنى المصور الفرنسي « دلاكروا Delacroix » إلى حد أبعد مما ذهب إليه « كُنْستابل » ، فيقول : « إن الطبيعة ليست هي المدرسة الكبرى للفنان ، وإنما هي أقرب ما تكون إلى معلم يرجع إليه الفنان حيناً تمرزه المعرفة الفنية الدقيقة . فنحن نعود إلى الطبيعة لكي نستفيتها الرأي بخصوص اللون الصحيح أو التفاصيل الجزئية الدقيقة ، كما نرجع إلى القاموس لكي نبحث عن المجهاء الصحيح للكلمة ، أو المعنى الحقيقي للفظ ، أو الاشتقاق اللغوي للمصطلح . ولكن كما أننا لا نعد القاموس عملاً أدبياً ننقل عنه ، أو قطعة نثرية مثالية نعمل على محاكاتها ، فكذلك يجب على المصور ألا يعد الطبيعة نموذجاً فنياً ينسخه ، أو قطعة فنية مثالية ليس عليه سوى أن يعمد إلى محاكاتها . حقاً إنه لا بد للفنان من أن ينشد لدى الطبيعة ضروباً عديدة من الإحياء ، وبخاصة حين لا يكون قد تجاوز بعد مرحلة البحث عن مفتاح أنغامه ، ولكن من واجبه أن يتذكر دائماً أن أى انسجام يقيمه على مثل هذه الدعامة الطبيعية لا بد من أن يكون وليد خياله الفني وحده .

يأبى الفنان أن يرسم أى شيء كائناتاً ما كان ، فإنه عندئذ لن يحسن رسم أى شيء . على الإطلاق !... وأما الفن الكامل فهو ذلك الذى يستوعب كل شيء ، ويعكس الطبيعة جمعاء ، على العكس من ذلك الفن الناقص الذى يحقر ويرذرى ، وبالتالي فإنه يستبدد ويفضل أو يستخير وينبذ ... » .

ويمضى رسكن في دعوته إلى عبادة الطبيعة فيقول : إن كل مهمة الفنان إنما تنحصر في تسجيل الحقيقة على ما هي عليه ، فليس من حقه أن يغفل أى جانب من جوانب الواقع ، بل لا بد له من أن يستوعب الطبيعة في جملتها ، دون أدنى تفضيل أو اختيار . وما دام الفن ليس إلا ضرباً من ضروب « العبادة » ، فإن ما يجعل للفن روعته وجلاله ، إنما هو حب الجلال الذى يعبر عنه الفنان أو المصور ، ولكن بشرط ألا يضحى هذا الحب بأى جزء من أجزاء الحقيقة ، مهما بدا في الظاهر تافهاً ضئيلاً الشأن .

وقد لا نجد « رسكن » أية غضاضة هنا في أن يلغى كلمة « الحب » ، لكي يقتصر على القول بأن أعظم عمل يمكن أن يقوم به العقل البشرى في هذا العالم ، إنما هو أن يعمد إلى النظر ، وأن يقتصر على تسجيل ما وقعت عليه عيناه . والواقع أن الأشكال الجميلة على اختلاف أنواعها إنما هي مستمدة من الطبيعة ، كما أن الأفكار الجميلة منها كان من تساميا لا بد من أن تكون قد صدرت بطريقة مباشرة عن بعض المواضيع الطبيعية . وإذن فإنه لكي يكتفى أن يعرف المرء كيف « يبصر » حتى يصبح فناناً ، وإن كان كل منا لا بد من أن يرى الطبيعة على خلاف ما يراها أقرانه ... وهكذا نخلص « رسكن » إلى القول بأنه إذا كان في وسعنا أن نجد شخصاً واحداً بين مائة يعرف كيف يفكر ، فإننا قد لا نعرف على شخص واحد بين ألف يعرف كيف يبصر !

ولكن ، هل يكفي أن نجد المرء النظر حتى يصبح

الواقع أننا لو رجعنا إلى تاريخ الفنون ،
لوجدنا أن فكرة «المشابهة» لم تحتل أهمية كبرى في الفن
إلا عند الغربيين وحدهم ، وأما لدى غيرهم من الشعوب
فلم يكن الفن في يوم من الأيام مجرد نقل عن الطبيعة ،
بل كان بالأحرى ، سعيًا جدياً نحو خلق عالم جديد مغاير
لعالم الواقع . والظاهر أن الفنان لم يستطع أن يقتنع يوماً
بأن يكون مجرد عبد أمين ، أو تابع وفي للعالم الطبيعي ،
بدليل أننا نجد في كل زمان ومكان أن الفنان قد حاول
أن يعيد خلق المواضيع الطبيعية لحسابه الخاص ،
وكانما هو يبدعها للمرة الأولى لجعل منها موجودات
فنية جذرية بالكلية ! . وقد يقع في ظننا أحياناً أن الطبيعة
هي الأصل في سائر الفنون ، ولكننا سرعان ما نتحقق
من أن ثمة فنوناً بأسرها لا تكاد تقوم على محاكاة الطبيعة
أو النقل عنها ، كفن الموسيقى أو فن المعمار مثلاً . وإذا
كان «شوبنور» قد ذهب إلى أن الموسيقى هي المثل
الأعلى لسائر الفنون ، فربما كان في وسعنا أن نقول
إن الفنون جميعاً تسعى جاهدة في سبيل التحرر من
سيطرة الطبيعة ، على غرار الموسيقى . بل لأننا
ولو اقتصرنا على النظر إلى تلك الفنون التي تعتمد غالباً
على المحاكاة ، كالتصوير أو الأدب مثلاً ، فلننا قد
لا نستطيع أن نزعم أن المحاكاة فيها مطلقة . ألا يقوم
الفن هنا على صعنة خاصة تتمثل في الاستعانة ببعض
الوسائل المصطنعة والتأثيرات المفتعلة والطرق الفنية المبتكرة
من أجل استثارة القارئ والظفر باستحسانه ؟ ألا تتجلى
عبقرية المصور أو الأديب أحياناً في تلك القدرة السحرية
التي يستطيع عن طريقها أن يضع تحت أنظارنا عالماً
خيالياً تكون وظيفته الأولى أن ينجي مغالاً هذا العالم
المألوف الذي درجنا على أن نعيش فيه ، وإذن أفلا
نحتق لنا أن نقول مع «نيشة» : «إنه لا شأن للفن بطبيعة
لأ طراز لها !»

حقاً إن الفنان قد يستعير من العالم الطبيعي عناصر
جزئية يركبها ، أو حقائق برمتها يعيد تكوينها ، لكنه

أما «رودان Rodin» — المثال الفرنسي المشهور —
فإنه يقرن الزرعة الطبيعية في الفن بزرعة تعبيرية واضحة ،
فيقول موجهاً النصيحة إلى شباب المثلين : «لكن الطبيعة
إلهم الوحيه ، ولكن تفكر فيها مطلقه . ولعلنا علم اليقين أن
الطبيعة ليست قبيصة على الإطلاق ، بل حسبك أن تقصروا كل
هكم على الولاء لها ... إن كل ما في الوجود جميل في عين الفنان ،
لأن بصره النفاذ إنما يلمح ما لكل موجود من طابع خاص ، أعني
أنه يكتشف فيه تلك الحقيقة الباطنة التي تبدى من خلال صورته ،
وليس الجبال في الواقع سوى هذه الحقيقة عنها ... فلنكن دراستكم
إذن بروح الإيمان والتدين ، لأنكم عندئذ لن تعجزوا عن الاعتناء
إلى الجبال ، بل إنكم لا محالة وافقون على الحقيقة » .

ثم يستطرد «رودان» فيقول ، محذراً شباب المثلين
من الاندفاع وراء التقليد أو المحاكاة :

«إني أحيب بكم أن تكونوا صادقين ، ولكن هذا لا يعني أن تتوخوا
الدقة الباردة . إن ثمة دقة وضعية ، تلك هي دقة التصوير الشسي ،
والصعب Moulage» . أما الفن الحقيقي ، فإنه لا يبدأ إلا بالحقيقة
الباطنة . فليكن إذن كل أشكالكم وكل ألوانكم معبرة عن عواطف ...
واعلموا أنه حيث لا تكون ثمة حقيقة باطنة ، فلا يكون ثمة فن ...
كونوا صادقين إلى أقصى حد ، وإلى أعظم درجة .. ولا ترددوا في
التعبير عما يبعث بصدوركم ، حتى لو شعرت بأنكم لم تفرقوا
مع الأفكار الثابتة الدائمة إن الموضوعات الجسيمة كائناً ما كانت
في كل مكان ، وهي لا تخرج عن كونها تلك الموضوعات التي تعرفونها
حق المعرفة .. ولكن كبار الفنانين إنما هم أولئك الذين ينظرون
ببؤهم إلى ما وراء الناس جميعاً من قبل ، ويعرفون كيف يدرسون
الجبال فيما هو عادي مألوف بالنسبة إلى أذهان العامة من الناس .
أما الفنانين العاجزون فهم أولئك الذين يشعرون دائماً بالحاجة إلى
استعارة نظارات الآخرين ! » .

ثم يختم «رودان» هذا الحديث الشيق عن الفن فيقول :
«إن بيت القصيد هو : أن يهتر الفنان ، ويعيش ، ويعشق ، ويأمل ،
ويرتجف ، ويحيا . ومعنى هذا أن المهم هو أن يكون إنساناً ، قبل
أن يكون فناناً . وإذا كان «بكال» قد قال إن البلاغة الحقيقية تهرأ
من البلاغة ، فربما كان في استطاعتنا أن نقول إن الفن الحقيقي
يسخر من الفن ... !»

ولكننا نعود فتساءل : ماذا عسى أن يكون هذا
«الفن الحقيقي» الذي يتحدث عنه «رودان» ؟ هل يكون
معنى «الصدق» في الفن أن يقتصر الفنان على محاكاة
الطبيعة ؟ ...

كائنًا ناطقًا ينبض بالحياة والحركة والإحياء . ومهما ادعى الفنان نفسه أنه يصور الواقع أو يعبر عن الحقيقة ، فإن فنه لا بد أن يجيء منطويًا على شيء من التبديل أو التعديل أو التحوير أو الاختزال . ألا يضطر المصور إلى التدخل في المنظر الطبيعي حينما يحمله إلى بُعدين فقط ؟ ألا يضطر المثال إلى الجور على الحى حينما يكسب حركته ضرباً من الثبات أو السكون ؟ .

أجل* ، إنه قد يكون من السهل أن نتصور طبيعة مرسومة أو منحوتة تجيء مشابهة تماماً لنموذجها الأصلي ، ولكن ليس من السهل « فيما يقول مالرو » أن نتصور مثل هذه الطبيعة بوصفها عملاً فنياً أصيلاً . والواقع أنه لكي يكون ثمة فن ، فلا بد من أن تكون العلاقة بين المواضيع المصورة والإنسان نفسه ، علاقة خاصة مغايرة في طبيعتها تماماً لما يفرضه علينا العالم . وهذا هو السبب في أن ألوان النحت قلماً تحاكي ألوان الواقع ، بدليل أننا حينما نكون إزاء صور مصنوعة من الشمع (وهي تلك الصور التي تطابق الواقع مطابقة تامة) ، فإننا قلماً نشعر بأننا إزاء « عمى فى » حقيقى ، بل نحن نشعر عندئذ بأننا لا زلنا في عالم الواقع .

ويمضى الناقد الفرنسي « مالرو » إلى حد أبعد من ذلك فيقول : « إن الفنان لا يبدأ حياته الفنية بالنقل عن الطبيعة ، وإنما هو يبدأها بالنقل عن لوحات كبار الفنانين » .

فالمشاركة التي يتحدث عنها علماء الجمال لا تتم بين الفنان من جهة والطبيعة أو الحياة من جهة أخرى ، إنما هي تتم بينه وبين عالم الفن أو كبار الفنانين . ولا يصحح المرء فناناً حينما يقف مبهوئاً أمام أجمل امرأة في العالم ، إنما هو قد يجد نفسه على أعتاب الفن حينما تأخذ مجامع قلبه بعض اللوحات الفنية الرائعة ! فلا بد من أن يقترن الدخول في معراج الفن بضرب من الانفعال الحاد أو الإحساس القوى ، ولكن الانفعال هنا لا يتولد

في كلتا الحالتين لا بد من أن يقدم لنا « علانياً » بصرفنا — حين نراه — عن كل من العالم الموضوعي والعالم الذاتي معاً ! فليس الفنان مجرد صانع ينتج لنا بعض المواضيع الطبيعية ، إنما هو صانع مبدع يذبح سر الآلهة ، إذ يوح لنا بما ضنت به القوى الخلاقية ، ويكشف لنا عما في الوجود من معان خفية ، وعلاقات ضمنية ، وقيم مستترة أودعتها الآلهة صدر المخلوقات ! ولعل هذا هو ما عناه « سوريو » عالم الجمال الفرنسي المشهور حينما كتب يقول : « إن الفنان الحقيقي إنما هو ذلك الذى يأخذ على عاتقه مهمة إعادة خلق هذا الكون ، لكي يبين للآلهة كيف يمكن أن تجيء الخليفة غيراً عما هي عليه ! » .

ومن هنا فإن عالم الفنان لا بد من أن يجيء عامراً بالمعاني ، حافلاً بالقيم ، نابضاً بأسباب الاستثارة ، رافلاً في حلل البهاء ، زائحاً بشئٍ يصروب الخصب والحياة والنماء . وهكذا يجيء « العمل الفني » فيقذف بتلك الموجودات الطبيعية الماثلة في مجال تجربتنا الحسية إلى عالم النسيان أو اللاشعور أو اللاوجود ، لكي يحتل مكانها في صمت واعتداه إيمان راسخ بحقه في الخلود ! وعندئذ قد لا يجانب الصواب إذا قلنا مع الشاعر الألماني « جيتته » : « ما كان الفن فناً إلا لأنه ليس بالطبيعة » ، أو إذا قلنا مع المصور الإسباني « بيكاسو » : « إن الطبيعة والفن لما ظاهرتان متمايزتان تمام التمايز » .

والحق أن الأشياء — في نظر الفنان — ليست مجرد مواضيع ساكنة يراها على ما هي عليه ، إنما هي مواضيع مرنة يراها على نحوٍ ما يمكن أن تصير . ومن هنا فإن « الأشياء » لا بد من أن تفقد على يد الفنان خاصية أو أكثر من خصائصها الرئيسية ، لكي تصبح أهلاً لأن تنتقل إلى ذلك العالم الفني العجيب الذى قد لا يجوز عليه الفناء . وهكذا يتعدم « العمق » الحقيقي في الصورة المرسومة ، « ونعمى » الحركة الحقيقية في التمثال المنحوت ، وتبقى اللوحة مع ذلك موجوداً حيناً يحمل شئاً لأسباب البقاء ، ويظل التمثال مع ذلك

يشعر الفنان بأن عليه أن يأخذ العالم على عاتقه ، لكي يعيد تكوينه ، بدلا من أن يكتفى بتقبله على ما هو عليه ! ومعنى هذا أن الفن لا ينبثق عن أسلوب جديد في النظر إلى العالم ، إنما هو ينبثق عن أسلوب جديد في خلق العالم . وما كان الفن يأخذ بمجامع قلوبنا لو لم نكن نلمح فيه نصراً خفياً على الكون . ولكن الفن بأسرنا ويستهيونا ويتملك قلوبنا ، لأننا نجد فيه تراثاً بشرياً يعبر عن قدرة الإنسان على هزيمة القدر ، وتحدي الزمان ، ومنافسة الواقع ، وخلق عالم جديد مغاير للعالم الطبيعي . وإذن فليس سر البشرية الأعظم هو تلك الصدفة الغريبة التي قذفت بنا إلى هذه الحياة الدنيا لكي نعيش متأرجحين بين أمر المادة وجاذبية النجوم ، وإنما الأحجية الكبرى في وجودنا البشري، هي تلك القدرة الإبداعية التي تسمح لنا بأن ننزع من ذواتنا صوراً عظيمة هائلة نستطيع عن طريقها أن نتذكر لما في وجودنا من عدم !

• • •

إننا لنجهل — على وجه الدقة — ماذا كانت ديانة قدماء المصريين على حقيقتها ، فإن هذه الديانة بالنسبة إلينا إن هي إلا موضوع دراسة ، وربما كان جهلنا أعظم بسر هذا التمثال أو ذلك من تماثيل القراعنة ، فلماذا لسنا نعرف على وجه التحديد ماذا كان يعنى كل تمثال بالنسبة إلى ناحته ، ولكن التمثال بالنسبة إلينا هو شيء أكثر من مجرد موضوع دراسة . وآية ذلك إحالة المادة المختلطة إلى صورة بشرية (وهو ما أضفى على التمثال نعمة الوجود) إنما تجعل للتمثال في أعيننا لساناً ناطقاً كان صاحبه يجهله . وما كانت تلك المحاولات المضنية التي طالما بلغا البشر في سبيل إعادة خلق الكون من جديد عبثاً لا طائل تحته ، فإن الموت قد انسحب على كل حي ، على حين بقيت — وحدها — تلك الصور البشرية التي أبدعها خيال الفنانين في كل زمان ومكان !

عن المشاركة في العالم الطبيعي ، بل هو يتولد عن المشاركة في العالم الفني . ومعنى هذا أن ما يجتذبنا إلى هذا الفنان أو ذاك ، ليس هو كونه يصور الواقع أو يعبر عن الحقيقة ، بل كونه ينقلنا إلى عالم آخر ينزعنا من قلب الواقع !

وكما أن هذه المجموعة المتسقة من الأنغام قد تجعلنا ندرك فجأة ، أن ثمة عالماً موسيقياً ، أو كما أن تلك المنظومة المتناغمة من الآيات قد تجعلنا نكتشف بالفعل أن ثمة عالماً من الشعر ، فكذلك قد يجيء هذا المزيج المتسق من الألوان والخطوط فيوظفنا من سياقتنا ويقودنا إلى عالم آخر ! ولكن عالم التصوير ليس بالضرورة عالماً قائماً للطبيعة ، أو عالماً علوياً قد اكتسب روعة وفخامة ، إنما هو عالم مآيز لا سبيل إلى إرجاعه إلى عالم الواقع . وقد يتصور البعض أن هذا العالم الفني لا بد من أن يكون وليد الحلم أو صنعة الآلهة ، ولكن الحقيقة هي أنه مجرد « عالم إنساني » قد أثبتت من أحضان ذلك المخلوق الحر الذي يريد إعادة خلق الكون من جديد ! ولهذا يقول «المالرو» إن كل فن إنما هو في صميمه صراع ضد القضاء والقدر ؛ صراع ضد ما في الكون من عدم أكثراث بالإنسان ؛ صراع ضد الأرض والموت !

حقاً إن الفنان لا يخلق من العدم ، ولكن من المؤكد أنه لا يستطيع أن يخلق دون أن يتدخل في مصير الأشياء ! وحينما يتم الانتقال من عالم القضاء والقدر ، إلى عالم الوعي والحرية ، فهناك لا بد من أن يظهر «الفن» . وسواء نظرنا إلى لوحات «ميرانت» أو إلى قصائد «شكسبير» ، فإننا لا بد من أن نشعر بأن الأشياء قد أصبحت تحت إمرة شخص ما ، أو أنها قد اندرجت في عالم إنسان ما . فالفنان هو ذلك المخلوق المبدع الذي يحيل أمر الأشياء إلى الإنسان ، وبذلك يفقد العالم على يديه ما له من استقلال ذاتي . وليس الكشف الفني سوى تلك القطيعة التي تتم بين الإنسان والعالم ، حينما

هو الذى استطاع أن ينزع من الغمام أغنية الكواكب ،
وهو الذى عرف كيف يعهد إلى الأجيال المتلاحقة بسر
تلك الأغنية التى أودعها كلمات سحرية غامضة ! ومن
يدرينا ؟ فرمما كانت يد الفنان المرتعشة ما زالت ترسم ،
وما زالت تهز في قشعريرة مقدسة ، محاولة أن تسجل
مرة أخرى تراثاً خالداً يعبر عن قوة الفكر البشرى
وسموه وكرامته . من يدرينا ؟ فرمما كانت الطبيعة
نفسها ما زالت تنتظر دروس ذلك المخلوق الخالق الذى
اعتاد أن ينافسها الخلود ، وانقأ من أنه ليس شيء
أعظم من أن يكون المرء إنساناً !

وما أصدق « مالمرو » مرة أخرى ، حين يقول : « إن هذه
التماثيل التى هى أشد مصرية من المصريين ، وأكثر مسيحية من
المسيحيين ، وأظهر إنسانية من العالم ، هذه التماثيل التى أرادت
لنفسها أن تكون حقيقة خالدة لا يمكن أن ترد ، ستظل تهدد على
مر الأيام بأصوات سحرية غامضة ؛ سوف تعمل العصور جاهدة
في سبيل انتزاعها . »

حقاً أن الطبيعة تذكّرنا في كل حين بأن الموت
حق على كل حي ، والإنسان نفسه لا يكاد يكف عن تأمل
تلك السدوم الكثيرة التى لا تفتأ تسخر منه وتهزأ به ،
ولكن هذا الموجود الذى يعرف أنه لا محالة ذائق الموت ،



تحويل الفكرة السينمائية إلى سيناريو

بقلم الأستاذ أحمد الحضري

في أن تفكيره في التفاصيل سيكسب الفكرة مرونة وصلاحيّة للتطوير .

هذا في الحالة التي تكون القصة فيها قد كتبت خصيصاً للسينما .

وبناءً على الأمر كذلك أو كانت المعالجة مأخوذة عن عمل أدبي ، فإنه من الواجب أن يكون التعاون كاملاً بين المؤلف الأصلي وبين من يقوم بتطوير القصة وتحويلها إلى سيناريو تنفيذي كامل التفاصيل ، كما تتضح أهمية التعاون بين هؤلاء وبين مخرج الفيلم ومنتجه .

ويشترط مؤلف القصة أحياناً أن تعرض عليه المعالجة السينمائية لكي يوافق عليها أو يقترح ما يراه من تعديلات قبل أن تنتقل إلى يد كاتب السيناريو للتنفيذ .

وهذا هو السائد عندنا في الإقليم الجنوبي ، لا سيما إذا كان للمؤلف الأصلي شهرته في ميدان الأدب بحيث يمكنه أن يعلى مثل هذا الشرط على منتج الفيلم .

ويقول الأستاذ بركات مخرج فيلم «دعاء الكروان» : إنه كان يعرض المعالجة السينمائية لقصة الفيلم على الدكتور طه حسين في جميع مراحلها ، حسب الاتفاق السابق بينهما . فلم يتم الدكتور طه حسين مهمة إعداد قصته للسينما ، لعدم تخصصه في هذا

ذكرنا في المقال السابق (عدد مارس من هذه «المجلة») أن الخصائص المميزة للفن السينمائي ثلاث :

التجاوب العاطفي الناتج عن انسجام الإيقاع ، وقوة الإيحاء ، ورمزية الشخصيات . ومن الواضح أن أن على من يكتب للسينما مراعاة هذه الخصائص عند كتابته .

إلا أن أول هذه الخصائص وهو الناتج عن انسجام الإيقاع : إيقاع الحركة داخل الكادر — وهي حركة الممثلين وحركة آلة التصوير — والإيقاع الناتج من توالي اللقطات وراء بعضها ، لا يهتم في المرحلة الأولى ؛ مرحلة الفكرة ، بقدر ما يهتم في المراحل النهائية لإعداد النص السينمائي ، وفي مرحلتى التنفيذ وتركيب الفيلم (المونتاج) .

وكل ما يجب على الكاتب مراعاته بالنسبة للمرحلة الأولى ، هو صلاحيّة الفكرة للسينما ، وأن تتضح من بين سطورها إمكانيات الحركة التي يمكن إكساب الفيلم لها في المراحل التالية .

وعلى الكاتب أن يفكر منذ البداية في مهمة المعالجة السينمائية لفكرته ، وأن يتخيل ما ستمر به من تطوير في المرحلة التالية ، وفي التفاصيل التي يمكن إضافتها فيما بعد ؛ حتى إذا كان الكاتب يعرف مقدماً أنه لن يقوم بمهمة المعالجة السينمائية وما يليها ، وأن عمله سينتهي عند حد تقديم الفكرة فقط ، فلا جدال

العمل ، وإنما قام بذلك الأستاذ يوسف جوهر بالاشتراك مع الفرج ، كما قام يوسف جوهر بكتابة الحوار الإصنافي القليل . وقد تم الاتفاق بين الطرفين على ما لزم من تعديل على القصة الأصلية ، كالتغيير الذي حدث لنهاية القصة على سبيل المثال .

ونحدث الشيء نفسه في حالة الأفلام التي تصور قصصاً للأستاذ إحسان عبد القدوس . فإننا نجد أن المؤلف هنا لا يقوم بمهمة التطوير والإعداد السينائي ، إنما يشترط أن تعرض عليه المعالجة لكي يقرها .

أما حالة القصص التي يكتبها الأستاذ نجيب محفوظ ، فإنها حالة خاصة ، فبالرغم من أنه يقوم بالإعداد السينائي للقصص غيره من الأدباء إلا أنه لا يجتهد قيامه بالمهمة نفسها بالنسبة لقصصه هو . وقد ذكر لي أن الأستاذ يوسف جوهر هو الذي تولى معالجة قصة « بين القصرين » ، وأن الأستاذ صلاح عز الدين يقوم عنه بمهمة معالجة قصة « بداية ونهاية » . مع أن القصتين من تأليفه هو ، وكان أولى به أن يقوم هو بإعدادها للسينما ، إلا أنه يرى قيام سواه بهذه المهمة حتى لا يتحيز للنص الأدبي . وهو يكتبني بشرط الموافقة على إعداد النص السينائي لقصصه .

ولأوضح الآن كُنْته المعالجة :

كلُّنا يعرف أن القصة ، سواء كانت طويلة أو قصيرة ، تشمل كثيراً من الوصف والتحليل الذي يصعب نقله إلى السينما بأكمله والتعبير عنه في صور متحركة . وهكذا تنحصر أول مهمة في ترجمة صفحات القصة إلى مشاهد تصويرية . فقد تذكر القصة الأصلية تاريخ حياة كل بطل من أبطالها على حدة ، منذ كان طفلاً حتى كبر وترعرع ، متعرضة للعوامل المؤثرة في تكوين شخصيته والظروف التي جمعت بين بعض أبطالها منذ الصغر .

وقد يرى من سيقوم بمهمة المعالجة — أي التحويل إلى الصيغة السينائية — الاستغناء عن هذا

كلية ، مع إدخال لمسات عارضة من آن لآخر تكشف لنا عن طباع أبطال القصة وصفاتهم المميزة . ففي قصة « أنا حرة » مثلاً ، نجد الأستاذ إحسان عبد القدوس يصف تاريخ حياة أمينة بطله القصة بكل تحليل منذ مولدها حتى المرحلة التي بدأت فيها أحداث القصة ، وذلك في ثلاث عشرة صفحة (من صفحة ٢٢ إلى صفحة ٣٤ من الطبعة الثانية) ، لم يظهر منها شيء بناتاً في الفيلم . وقد قام الأستاذ نجيب محفوظ بالمعالجة السينائية لهذه القصة .

والمعالجة إذن تنحصر في إعادة كتابة القصة في صيغة صالحة للسينما يمكن التعبير عنها في صور ، وتطبيق التسلسل المناسب لوسيلة التعبير الجديدة ، وقد تختلف هذا التغيير اختلافاً يبتأ عن التسلسل في القصة الأصلية .

وليس كل ما يكتب في القصص يصلح للظهور على الشاشة ، ولكن مهمة كاتب المعالجة السينائية القيام باستبعاد ما لا يصلح وإبقاء ما يمكن تصويره وإضافة ما يترأى له من مواقف ولمسات يرى أنها تساعد على شرح الموضوع سينائياً .

والمعالجة الجيدة للموضوع تقوم بوصف أحداث القصة في لغة سهلة خالية من الاصطلاحات المعقدة ، بحيث تبدأ القصة بطريقة أخاذة ، وتستطرد منطقياً بحيث يزداد الاهتمام الدراي باستمرار ، وتصل إلى المنتصف المدروس بعناية ، ومن هنا تأخذ في الصعود تجاه الذروة التي تعلو كل ما سبقها . وقيمة المعالجة في تسلسلها ، فكل حادث فيها يجب أن يؤدي منطقياً وبسهولة إلى الحادث الذي يليه وهكذا^(١) .

(١) عن كتاب Film Making from Script to Screen ص ٢٤ من الترجمة العربية للكتاب نفسه بعنوان « صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة » : التي نشرتها وزارة الثقافة والإرشاد القومي .

أما النظام المتبع في الإقليم الجنوبي في كتابة السيناريو فيختلف عن هذا التحليل ، ويرجع ذلك إلى الخلط في فهم معنى المشهد . ونجد هنا أن السيناريو مقسم إلى مشاهد فقط .

وإذا درسنا نظام التقسيم إلى مشاهد في الإقليم الجنوبي ، وجدناه لا يعتمد على التتابع الزمني أو تتابع الحركة ، بل يعتمد على تغيير المنظر ، وكان كلمة مشهد تقابل كلمة منظر . وكلما تغير المنظر سُمي ذلك مشهداً جديداً ، ولا فصول هناك في التقسيم العام للسيناريو .

والأغرب من هذا أن مهمة كاتب السيناريو في الإقليم الجنوبي تنتهي عند تطوير المعالجة وتقسيمها إلى مشاهد (أى مناظر في هذه الحالة) ، ويتولى المخرج بعد هذا مهمة تقسيم كل مشهد إلى لقطات ، مع أن هذا من صميم عمل كاتب السيناريو . ولذا أرى أنه يجب إضافة اسم المخرج إلى جانب اسم من يقوم بمهمة التقسيم إلى مشاهد عند ذكر أسماء الفنيين في مطلع كل فيلم .

ويقوم المخرج أيضاً بمهمة وصف كل لقطة تفصيلياً في السيناريو النهائي مبدءاً نوع اللقطة ، ونوع الحركة والإرشادات اللازمة لباقي الفنيين .

وفي هوليوود يتسلم المخرج من الشركة السيناريو النهائي كامل التفاصيل ، ولا يحيد عنه . على أن هناك قلة من المخرجين الأقذاذ يمكنهم أن يفرضوا نفوذهم ويتدخلوا في تحضير السيناريو والتقطيع النهائي découpage إلى لقطات .

يقول المخرج الأمريكي جون هيوستون J. Huston إنه يشترك دائماً في كتابة سيناريو أفلامه ، وإن سيناريو فيلمه المشهور The African Queen

ثم تأتي بعد هذا المرحلة التالية في تطوير المعالجة وهي التقسيم إلى فصول ، وتقسيم الفصول إلى مشاهد .

ولتوضيح هذا التقسيم نحتاج إلى تعريف « اللقطة shot » أولاً حتى ندرك بعد ذلك ما هو « المشهد sequence » .

فاللقطة هي جزء من الفيلم السينمائي يتم تصويره دفعة واحدة حتى تتوقف آلة التصوير . وبالتالي فالمشهد هو جزء من الفيلم يتكون من عدة لقطات تعرض حركة متتابعة .

أى أن المشهد هو جزء متكامل من أحداث الفيلم ، لا يفصل بينها فاصل زمني ، على حين تكون هناك فترة من الزمن تفصل بين المشهد والمشهد الذى يليه .

أما الفصل فهو جزء رئيسى كبير من أحداث الفيلم ، وهو ما يعادل الفصل في المسرحية أو الحركة في السيمفونية .

ويتكون الفصل من عدة مشاهد تكون جزءاً رئيسياً من القصة فيها بينها ، أى أن اللقطات تكون المشاهد ، والمشاهد تكون الفصول ، والفصول تكون الفيلم (١) .

وقد يدور المشهد في منظر واحد أو في عدة مناظر ، فإذا كان البطل يتحرك في حجرة النوم ثم ينتقل إلى حجرة الطعام ، ثم يعود ثانية إلى حجرة النوم وهو يستكمل الحركة نفسها ، فيعتبر هذا جميعه مشهداً واحداً بالرغم من تغير المنظر ، فالحركة مستمرة لم يقطعها أى فاصل زمني .

(١) من كتاب Art of the Film ص ٥٧ من الترجمة العربية بعنوان « فن الفيلم » ترجمة الأستاذ صلاح التهامي ، المنشور في مجوعة (الألف كتاب) .

اضطره للبقاء حياً مع مجموعة عجيبة من الناس في ذلك الحيز الضيق . ودون الأستاذ صلاح أبو سيف الفكرة مع تحديد بعض شخصياتها ، ثم عهد إلى الأستاذ نجيب محفوظ بتطوير الفكرة ، فقام بمعهده إليه وطور الفكرة إلى قصة كاملة مع تحديد جميع شخصياتها وأحداثها .

ثم قام بالمعالجة السينائية بعد ذلك كل من صلاح أبو سيف وسعيد أبو بكر وإميل بحري مركب الفيلم (المونتير) .

ثم جاء دور الأستاذ السيد بدر الذي قام بزيادة تطوير المعالجة والوصول إلى مرحلة السيناريو ، يعاونه محمد محمود شعبان وإميل بحري . وقام السيد بدر وحده بعد ذلك بكتابة حوار الفيلم .

وأخيراً تسلم المخرج صلاح أبو سيف كل هذه المجهودات وقام بمهمة تقطيع المشاهد إلى لقطات وإعداد السيناريو النهائي .

http://Archivebeta.org

ولنقرأ الآن مثلاً من سيناريو فيلم « أنا حرة » ، قصة إحصان عبد القدوس وسيناريو نجيب محفوظ . إليكم مشهداً واحداً من السيناريو ، لندرس ما يتم عمله في حالة تقسيم القصة الطويلة إلى مشاهد منفصلة . وأنتار الآن المشهد ٤٧ من السيناريو الابتدائي (قبل التقطيع إلى لقطات) ، بعد أن أنقل إليكم نص ما يتعلق به في القصة الأصلية :

من صفحة ١٤٧ من الطبعة الثانية التي صدرت في ديسمبر ١٩٥٧
لوائح الشركة تحرم تقديم القهوة في أوقات العمل واستعمال التليفون في المحادثات الخصوصية وتحرم استقبال الأصدقاء ..

وإليكم المشهد صفحة ٤٩ من السيناريو الابتدائي :

لا يحتوى إلا على توجيهات بسيطة لأوضاع الكاميرا ، ويجرد إرشادات عامة لعملية التقطيع بحيث يمكن السيناريو لمساعدة إدارة الاستوديو على تقدير تكاليف الفيلم ومدة تنفيذه فقط ، دون أن يتقيد هو نفسه بأى شيء منها .

أما عن حركة الممثلين وحوارهم فيدون هذا بكل تفصيل في السيناريو ، حتى يلم الممثلون وباقي أعضاء وحدة الإنتاج بكل ما يريدونه مخرجاً مقدماً (١) .

ولتزم هيوستون في كتابته للسيناريو بالعمل الأدبي الأصلي ، بل كثيراً ما يلتزم بتسلسل القصة كما كتبها المؤلف الأصلي وكذا الحوار ذاته .

وبعد أن ألمنا في المقال السابق بالمراحل التي تمر بها القصة في هوليوود حتى يتم إعدادها للسينما ، نتجه الآن إلى أفلامنا المحلية لندرس المراحل نفسها عندنا .

وقد أصبح السينائيون في الإقليم الجنوبي يؤمنون بالتخصص في الفروع المختلفة ، بل أدركوا أهمية تعاون أكثر من فنان واحد في إحدى مراحل الإعداد . وبعد أن كان شخص واحد يقوم بمهمة التأليف وكتابة السيناريو والحوار - إلى جانب ما قد يقوم به من مهام أخرى أيضاً كالإخراج والإنتاج والتمثيل - أصبح يقوم بكل مرحلة من هذه المراحل كاتب مختلف يسهم في تطوير القصة في حدود عمله .

ولنأخذ مثلاً ، فيلم : « بين السماء والأرض » من أفلام الموسم الحالي فلنأخذ أن الفكرة أصلاً للأستاذ المخرج صلاح أبو سيف . وقد حدث أن توقف به أحد المصاعداً مدة طويلة نتيجة عطل حدث له ، مما

(١) ص ١٣١ من مجلة Slight and Sound عدد يناير

القصة الأصلية إن كان هناك حوار ، مثلما حدث في حالة فيلم « أنا حرة » . فقد استعان السيد بدير بغالبية الحوار الأصلي ثم أضاف إليه ما تراءى له من حوار جديد .

وفي حالة المشاهد المستجدة غير الموجودة في أصل القصة يضع الكاتب الحوار المناسب للموقف ، مع مراعاة المحافظة على جو الحوار الأصلي ، وانسجام الحوار بالنسبة لشخصيات الفيلم ، فلن يقبل أن ينطق الفلاح المزراع بلغة خريج الجامعة ، ولا أن يكون الأمر على العكس من ذلك .

وعلى كاتب السيناريو أن يحدد نوع الحوار المطلوب حتى تسهل مهمة كاتب الحوار . وغالباً ما يقوم كاتب السيناريو نفسه بكتابة بعض أجزاء من الحوار في المواقف التي يقوم الحوار فيها بدور رئيسي ، ويكون أقوى تعبيراً عن الوصف .

ويرى الأستاذ نجيب محفوظ أن اهتمام كاتب السيناريو بوصف الحوار ، يوفر كثيراً من الوقت والمجهود على كاتب الحوار .

ويؤيد الأستاذ يوسف السباعي هذا الرأي ، ويشهد بأن مهمته في كتابة حوار فيلم « صلاح الدين الأيوبي » الذي تنتجه مؤسسة دعم السينما ، قد سهّلها إلى حد كبير الوصف الوافي المذكور في سيناريو نجيب محفوظ . ونجد في هذا الفيلم وضعا جديداً ، فإن الأستاذ يوسف السباعي هو مؤلف القصة وكاتب حوارها في الوقت نفسه . لكنه لا يقوم بتنفيذ المرحلة التي تتوسط هاتين المهمتين ، ألا وهي تطوير القصة إلى سيناريو ابتدائي .

وقد يقوم بكتابة الحوار أكثر من شخص ، هذا إلى جانب الحوار الأصلي المأخوذ عن القصة . ويتضح لنا ذلك من مقدمة الفيلم عندما نقرأ : « الحوار الإضافي بقلم ستر ... » .

وكثيراً ما تلجأ شركات السينما إلى أحد المختصين

للشبه السابع والأربعون الشركة

أمانة في مكتب المبيعات والاتصالات العامة تؤدي عملها مثل : استقبال العملاء ، الاتصال بالتليفون بفروع الشركة ، مراجعة الإعلانات المطلوب نشرها في الصحف .

فجأة يظهر الوالد الذي جاء لتهنئة الفتاة في عملها . أمانة ترتبك وتجيئه هامة إن الريارات ممنوعة وتشير إلى يافطة كتب عليها « ممنوع استقبال الزوار » . الأب يطلب منها أن تتصل به بالتليفون فيعلمين عليها ، فتخبره أنه ممنوع استعمال التليفون في المبادرات الخصوصية وتشير إلى يافطة كتب عليها « ممنوع استعمال التليفونات في المبادرات الخصوصية » .

فيقال : ألا يمكن أن تحطفي رجلها لتجابه بعض الوقت في جروبي . فتشير إلى الساعة التي توقع عليها في الحضور والانصراف . الأب ينصرف ضاحكاً وهو يقول لها : حقيقة أنت أصبحت حرة .

وعندما عرض السيناريو في صورته هذه على المؤلف إحسان عبد القدوس علّني بخط يده على هذه الصفحة بهذه الجملة : مضافات المسجل والحد من الحرية بشكل أوسع وأقوى . العمل ليس حرية بل تشويشاً لرؤساء ونظام . الحد من حرية التفكير .

هذا كل ما في السيناريو الابتدائي . وقد تطور المشهد في التقطيع الدرامي كما أعدّه المخرج إلى خمسة مشاهد^(١) من مشهد ٩١ إلى مشهد ٩٥ يقع في سبع صفحات ، من صفحة ١٤٥ إلى ١٥١ ، ومن لقطة ٤٨٠ إلى لقطة ٥٠٤ ، أي تم تصويره في ٢٥ لقطة منفصلة .

وبعد أن تمّ المعالجة السينائية للقصة ، وتمّ دراسة تسلسل الأحداث وتقسيمها إلى فصول وإلى مشاهد ، يأتي دور كتابة الحوار . وقد يستعين كاتب الحوار بمحاور

(١) في الواقع يعتبر التطوير مشهداً واحداً يقع في خمسة مناظر مختلفة ، وليس خمسة مشاهد ، فكلها تتعاقب مباشرة بعضها إثر بعض .

بمهمته . وتم كتابة الحوار الإضافي اللازم ، تصل كل هذه المجهودات إلى يد من سيقوم بتحضير السيناريو النهائي ، أى التقسيم إلى لقطات تفصيلية فى تسلسلها النهائي كما ستبدو على الشاشة بعد إعدادها للعرض . وغالباً ، إن لم يكن فى جميع الأحوال ، ما يقوم المخرج بهذه المهمة فى الإقليم الجنوبي كما سبق أن ذكرت .

فى كتابة الحوار . وتعهد إليه بحوار كامل لأحد الأفلام ، طالبة إليه أن يضيف من عنده بعض النكات هنا وهناك .

° ° °

وبعد أن يتم تطوير القصة وكتابة المعالجة والتقسيم إلى فصول ومشاهد ، والحصول على موافقة المؤلف الأصيل إذا دعا الأمر لذلك ، وبعد أن يقوم كاتب الحوار



سوما العاطفية

قصة للكاتب السيلاني جونا داسا أماريكيري

ترجمة الأستاذ محمد سعد الدين

ما يعجبه وما لا يعجبه ، إذ كان يعود من عمله ليقرأ الصحف حتى المساء . وكنت أتساءل دائماً عما كان يجده من متعة في ذلك ، إذ لم أره يخرج ولو مرة واحدة حتى في الأمسيات الجميلة . وكثيراً ما دعوته لنزهة في ضوء القمر ، لكنه كان يعتذر .

وعند ما توطدت الصلة بيننا ؛ لاحظت أن «سوما» زوجته لم تكن تلك المرأة الخجول التي تصورناها عند أول لقاء ، فهي على التقيض من زوجها ، كانت تخرج كل مساء . وعلمت فيما بعد أنها كانت تعود أحياناً في ساعة متأخرة من الليل ، وأحياناً كنت أتاخر في القراءة ، فأجتمعها تعود مع أشخاص كنت أعتقد أنهم من أهل الجيرة . وكانت أحاديثهم الصاخبة وضحكاتهم العالية تمزق هدوء الليل ، وكانت إذا رأني حينئذ بحمارة وقد علت شفثها ابتسامة جذابة ساحرة .

ووقع بياداسا بي ، وأمن إلى جانبي . فأخذ يتحدثني بما مر به من ظروف بعد أن ترك المدرسة ، فوجد عملاً في كولومبو ، ثم أراد أهله أن يزوجه من فتاة يعرفونها ، لكنه رفضها وتزوج سوما ، وهي من أسرة غنية حصلت على قسط وافر من التعليم ، وقد أنجبا طفلاً مات فجأة وهو في الثالثة من عمره .

وقد أدهشني أن يعمل موظفاً ، فلو كانت لي ثروته وأملاكه لما فكرت لحظة واحدة في أن أعمل تحت إمرة

عرفت «بياداسا» منذ زمن طويل . فقد كنتا في مدرسة واحدة ، لكنه كان في فرقة أعلى من فرقتي ، وكان يعيش مع خالة له تقطن في منزل بجوار منزلي ، وكان لمنزلنا فناء واسع تتوسطه شجرة كبيرة اعتدت أن ألعب تحت ظلها مع زملائي ومنهم بياداسا .

وعلمت منذ نحو أربعة أعوام أن بياداسا قد تزوج ، فقد تقابلت معه مصادفة في أحد متاجر مدينة «كولومبو» مع زوجته ، ولاحظت أن سمة البراءة والهدوء التي كانت من مميزات وجهه وهو صغير لا تزال كما هي ، ولا يمكن أن يتصور من يتطلع إلى وجهه أنه قد بلغ مبلغ الرجولة ، أو أنه سيزوج ويصبح رب أسرة يحمل مسئولياتها . وعند ما رأيته عكست وجهه ابتسامة مغتصبة ليس فيها شيء من الترحيب ، أما زوجته فكانت طويلة القامة نحيلة ، لكنها جميلة . وقد أحمر وجهها خجلاً عند ما قدمها لي ، وخفضت عينها ، ومدت لي يداً مرتعشة .

ومضت أيام لم أر فيها بياداسا حتى كان يوم انتقلت فيه إلى مسكن جديد علمت أنه بجوار مسكنه ، ولا يفصل بين المسكنين سوى سور منخفض تغطيه بعض النباتات المتسلقة .

وعادت الصلة بيننا من جديد فكنت أقضي أمسياتي معه ، وكان حسن المعشر ؛ إلا أنه كان منطوياً على نفسه لا يميل إلى اللهو ، وبعثاً حاولت أن أعرف

أحد ، لكنى أعتقد أنه سلك هذه الطريق لأنه لا يملك من الشجاعة ما يجعله يقدم على أى عمل آخر .

وجاء الربيع وأزهرت الأشجار ، وأصبح الجو فى المساء غاية فى الجمال ، واكتست حديقتنا بجملة جميلة من الزهور المتعددة الألوان ، وشعرت برغبة ملحة فى مرافقة سوما فى سهراتها فقد شمت البقاء بجوار بياداسا أستمتع إلى صوته الرتيب ، ولمست فى سوما الرغبة نفسها .

• • •

وبدأت أكتشف أنها لم تكن جميلة فحسب ، لكنها كانت ذات سحر خاص ، وأخذت أطيل النظر إلى أجزاء جسمها فلم أجد فيها شيئاً غير عادى ، فلها عيتان واسعتان بشكل غير عادى ، لكنهما جذابتان . ويغزل إليك أنهما متفويضان بالدموع ، وأنا أحب هذا النوع من العيون . ولم يكن أنفها محدباً تماماً ، كما لم يكن لشفتيها سحر زهرة اللوتس وجلالها . أما أصابعها فكانت رقيقة رقيقة فيها عصبية ظاهرة . وكانت عندما تتحدث يغزل إليك أنها طفل بريء ، وكنت أغفل عن نفسى حين أجلس لأتحدث إليها ، ولا أشعر بالوقت . ولم تكن تطرق المواضيع التى يتحدث فيها النساء عادة ، بل كان حديثها يدور حول الأدب والفلسفة ، وكثيراً ما فاجأها تقرأ كتباً ذات مواضيع عميقة .

وسألتنى مرة إذا كنت أحببت فى حياتى ، وذهلّت للسؤال فلم أكن أنتصرون سيدة تجرؤ على إلقاء مثل هذا السؤال ، وأذكر أنى أحببت بعصبية : كلاً !

ولم أكن كاذباً فى قولى ، فلا أذكر أنى أحببت امرأة فى حياتى ، لكن حدث مرة أن شعرت ببعض الميل نحو إحدى زميلاتى بالمدرسة ، غير أنى لا أعتقد أن ذلك كان حباً بالمعنى المفهوم .

• • •

وبدأت الورود تنفتح فوق شجيراتها ، وكنت أفشى بعض الوقت قبل ذهابى صباحاً إلى مكتبى أرقب « سوما » من النافذة وهى تجوس خلال الشجيرات تقطف ما فيها من ورد كانت تهذى إلى بعضه أحياناً . وعدت إلى منزلى ذات مساء ، وجلست أقرأ فى حجرى ، لكن رغبة ملحة كانت تدفعنى إلى الخروج ، فقد قضيت يوماً مرهقاً بالمكتب . وقبل أن أهرم بتحقيق تلك الرغبة سمعت نقرأ على الباب ، فلما فتحته وجدت أمابى سوما وحدها ، وتناهى صوتها الرقيق إلى سمعى يقول دون تحية :

— فىال ! أشعر بضيق هذا المساء ، ألا ترغب فى نزهة ؟

— فى الواقع كنت أنوى قضاء المساء فى منزلى ، لكن إذا كان ذلك يسرك فانا تحت أمرك .

وسرنا بضع خطوات يسكون ، وجيوش الظلام تجرف على البكون ، وكنا على مقربة من مرعى يكاد يشبه حديقة نمت حولها بعض الأشجار وأخذت أشعة القمر تسلسل بين الأغصان التى كانت تداعبها نسائم رقيقة فتراقص معها أوراق الأشجار . وشعرت بسوما تمسك يدي ، وحاولت أن أسحبها ، لكن رغبة قوية منعتنى من ذلك وسرت فى جسدى نشوة غريبة ، وسرنا يسكون ، وتراقصت أشعة القمر على صفحة وجهها وعلى السارى الأبيض الذى كان يلف جسمها ، وبدا وجهها مشرقاً تتلاعب حوله بضع خصلات من شعرها الأسود القاحم . وأفقت من تأملاتى على صوتها بعد أن قطعنا مسافة ليست بالقصيرة :

— ألا ترى أنه قد حان وقت العودة ؟

فاومأت برأسى موافقاً ، ودُرنا على عقبيننا وقد سبحت نفسى فى الهبة وأنا أقرب شبحيننا سبقاتنا .

ولم أكن أسمع سوى صوت أنفاسها وحفيف

تنضارب في نفسى من حزن وفرح ، أم لأنى وجدت نفسى في مثل هذا الموقف لأول مرة في حياتى ومع امرأة ؟

وتنهقرت «سوما» ببطء دون أن تنطق بحرف واحد ، ووقفت أمام باب غرفة الاستقبال غارقة في بحر من الأفكار ، وقد أسندت رأسها على حافة الباب ووضعت يدها تحت ذقنها ، ثم دلفت إلى الداخل ببطء ، وأغلقت الباب خلفها .

وتركت الشرفة وعدت متحفاة إلى منزلى .

وما إن ألقيت بجسدى فوق سريرى ، حتى شعرت برأسى يدور وتنضارب فيه الأفكار . وأخذت أفكر في سلوكى أنا نحوها وشعرت بحمرة تلو وجهى ، ومع ذلك ، فقد أوجد هذا الحادث نوعاً من الرضا في أعماق نفسى ، فقد كان للمس يدها وخدنها طعم غريب لم أشعر به من قبل ، وأصبح منظر وجهها وعينيها أمام وجهى وعيني لا يفارق مخيلتى .
وانتابنى نوع من الشك والغيرة ، وأخذت أتساءل : هل يحدث ذلك مع غيرى ؟

وتتابعت الصور أمام نظرى فرأيتها واقفة أمام الباب وقد سبحت عيناها في الفضاء البعيد ولم أعرف ماذا كان يدور بخلدائها في هذه اللحظات .

...

واستيقظت في صباح اليوم التالى فزعاً على صوت خادمتى - ولم يحدث قط أن أيقظتنى بهذه الطريقة - وهى تقول :

- سيدى، سيدى ! لقد ماتت جارتنا ليلة البارحة .

وقفزت من سريرى كالملسوع وأنا أسأل بقلق .

- من ؟

- السيدة التى تقطن بجوارنا يا سيدى .

- ماتت ؟ متى ؟

سارها ، وأنعشنى نسائم الليل الباردة ، واقتربت منى سوما حتى التصق جسدها بجسدى .

ولما اقتربنا من المنزل كانت رائحة الورد تملأ الفضاء فشعرت براحة عجيبة ، ودلفنا إلى حديقة منزلها وهى تقول :

- ادخل يا فيال .

ولم يكن الوقت مناسباً لمثل هذه الدعوة ، وكم كان يودى أن أهرب بعيداً ، لكننى لم أقو على ذلك . وسارت وسرت خلفها حتى وصلنا إلى الشرفة حيث وقفنا ، وكان باب حجرة بياداسا مغلقاً ، ووقفت سوما بلا حراك كتمثال من الحجر ، وكانت قسما وجهها واضحة في ضوء القمر وقد بدت عليها علامات القلق .

وجلست في مقعد ذى مستدين في آخر الشرفة ، ولم أقو على النظر في عينيها ، ووقعت فريسة لإحساسات متناقضة ، وانتابنى نوبة مهمة من الضعف .

...

ورأيتها وأنا كالحالم وهى تتجه إلى ناحيتى وتجلس على الكرسي ، وسمعت صوت تنفسها فاستجمعت كل ما بقى لدى من شجاعة ورفعت عيني أنطلع إلى وجهها .

كان وجهها مصطبغاً بحمرة خفيفة ، والتعت عيناها بنظرة غريبة ، وكانت شفتاها ترتعشان ودق قلبى بسرعة ، وسيطرت على حواسى فكرة وحيدة ، هى أن أقوم وأهرب . وقبل أن أستقر على رأى ، شعرت يديها تلتفان حول عنقى ، وبوجهها يقترب من وجهى ، وبخصلة من شعرها تداعب جبى .

وفجأة امتلأت عيناى بالدموع وغطيت وجهى يدي ، ولا أعرف على وجه التحقيق ليم تصرف على هذا النحو ، ولا أعتقد أن أحداً في مكاني كان يتصرف كذلك ؛ أكان نتيجة للإحساسات التى كانت

فأجاب وهي تنفض :

— لا أعلم يا سيدى سوى أن زوجها وجدها ميتة هذا الصباح .

ولم أزد على ذلك ؛ فلم يكن لدى من الشجاعة ما يسمح لى بسؤال آخر ، وفوق ذلك فقد انتابنى حزن وقلق شديدان ، وأخذت الأفكار تتدافع فى رأسى ، هل انتحرت عقب سهرة الأمس ؟ هل رأنا بياداسا ؟ .

وعند هذا الخاطر الأخير تلاشت فكرة الذهاب إلى بياداسا ، وأخذت أفكر فى علاقتى به بعد ذلك . وأخيراً عولت على عدم رؤيته بنائاً ، ولكنى فوجئت به يدخل حجرتى .

وأوقعنى مجرد وجوده فى حيرة ، وتصورت أنه يقرأ تلك الحبرة فى وجهى وعينى ، ومع ذلك فقد استجمعت شجاعتي لأتحدث إليه .

وأخبرنى بياداسا أنه وجدها ميتة فى سريرها هذا الصباح ، وأنه لا يدرى سبباً لموتها . فقد أوت إلى فراشها متأخرة عن عاداتها ، وقبل أن تنام أعطت خادمتها خطاباً وأمرتها أن ترسله بالبريد فى الحال ولا يعلم شيئاً غير ذلك .

• • •

وفى اليوم التالى وصل إلى خطاب سوما وقرأت

فيه ما يلى :

« أبداً خطائى هذا بأن أخبرك أنى كتبته لك شفقة بك ، فإنى على ثقة بأنك ستشعر عندما يصلك نبأ موتى بأنك المستول عنه ، لكن يجب أن تنزع تلك الفكرة من رأسك فقد انتهت حياتى لأنى تأكدت من أنه من العبث أن أعيش أكثر من ذلك ، وإذا عرفت ماضى حياتى فستقرتنى على رأى .

لا شك أنك سمعت عنى ما يقال من أنى سيدة فاضلة ، لقد تزوجت منذ ستة أعوام . وأقول

الحق ؛ إن زوجى رجل فاضل ينذر أن تجد مثله بين الرجال فى الرقة والصبر ، لكنى أعتقد أنه أحمى فى يوم من الأيام ولا أعتقد أن من على شاكلته من الناس يمكنهم أن يفهموا أو يقدروا عواطف النساء وما يعتلج فى قلوبهن من حب ، وبالرغم من ذلك فقد كانت حياتنا متناسقة . وإذا عدت بذكري إلى ماضى حياتى وبخبرته مجرداً من كل شئ فإنى أرى أن حياتى لم تكن سعيدة بالمعنى المفهوم . لقد كانت كل رغباتى محجاة ، لكنى لم أجد السعادة التى كنت أروحها فى الزواج . وبعد ستة من زواجنا رزقنا بطفل أحبيته من كل قلبي ، وكنت أعتقد أن هذا الحب سيعوضنى عن آمالى المفقودة ، وأصبح هذا الطفل المحور الذى تدور عليه حياتى فشعرت بمعنى لهذه الحياة وبأنها ذات قيمة .

ولم تدم تلك السعادة سوى ثلاثة أعوام ، مات بعدها طفلى ، وكانت خسارة لا تعوض كنت أنساءل : أكان بياداسا يشاطرنى الشعور نفسه وبكى طفلى شهوراً عدة ، وبدأت إحساساتى القديمة تعود إلى . فقدت كل احترام للحياة والزواج . وتركت لنفسى الحبل على غاربهِ وسرت هائمة أبحت عن المتعة أينما وجدت ، ولم يخالجنى أى أسف أو ندم لعدم إخلاصى لبياداسا ، وفجأة بدأت أشعر بالحجل من سلوكى ، وسيطرت عاطفة جديدة على حياتى كلها ، وكان ذلك عندما قابلتك .

ولا أدرى ما إذا كان بياداسا قد شعر بالتغير العجيب الذى طرأ على حياتى ، فهو من ذلك الصنف من الرجال الذى لا يميز بين الزوجة الفاضلة والخائنة ، ولو كان عنده شئ من التمييز لما انتهت إلى هذه النهاية المخرجة . وكان كل أملى أن تشبع علاقتى بك كل رغباتى ، لكن سلوكك حياتى قلب كل شئ رأساً على عقب ، وشعرت بأنى لم أكن مصيبة فى تصوراتى والآن فحسب وثقت من ذلك ، ولا بد أنه كانت هناك غشاوة

أيضاً ؟ وإذا كان سبى فى امرأة أخرى ، فقد كان لا بد له أن يرى ما كنت عليه قبلاً . ولما كان قلبه لم يحس بعدم إخلاصى له فى الماضى ، فهل سيحس بإخلاصى له الآن ؟ لزاء كل ذلك وجدت أن الحل الوحيد الذى يخرجنى مما أنا فيه من حيرة ، هو الموت .
أعتقد أنك مقتنع الآن ببراءتك » .

على عيني طوال هذه المدة . وفكرت فى أن أعترف ليباداسا بكل ذلك لأفتح معه صفحة جديدة من حياتنا ، لكن كيف أمل أن يفهمنى وهو الذى لا يعلم شيئاً عن مثل هذه الأمور ؛ وإذا كان لديه الاستعداد الكافى ليقبلنى رغم جميع الخطايا التى ارتكبتها ، فإنه لن يغفر لى عدم إخلاصى له ألا ترى ذلك أنت



نقد الكتب

ميلاد دولة

تأليف الأستاذ إبراهيم الإيباري - ٢١١ صفحة من القطع المتوسط -
نشرته مكتبة الآداب

نقد الدكتور أحمد فؤاد الإهواني

لم يكد النبي عليه السلام يقبض حتى دب الخلاف على الحكم ، فقالت الانتصار : منا أمير ، ومنكم أمير . ولكن أبا بكر صعد المنبر وقضى على تيارات المطالبين بالخلافة ، وبايعه الجميع لسابقته في الإسلام ، وكبر سنه ، ولأنه كان ثاني اثنين في الغار ، كما عهد إليه الرسول بإمامة المسلمين في الصلاة وهو في مرض الموت .

ثم إن أبا بكر عهد إلى عمر بالخلافة فلم يرتفع صوت بالمطالبة بهذا الحق . إما لأن المسلمين كانوا في شغل بحرب الروم والفرس ، وإما خشية من سطوة عمر وقوة شخصيته .

ثم بدأت الفتنة تدب في النفوس بعد مقتل عمر بن الخطاب ، طعنه أبو لؤلؤة المجوسي انتقاماً لمجد الفرس الراطل . وقد انتخب عثمان بن عفان من بين ستة نفر عيّنهم عمر قبل وفاته ، منهم علي ، وطلحة ، والزبير ، وعثمان بن عفان . وقامت فتنة هوجاء اجتمع فيها مئات من الغوغاء من الأطراف البعيدة ، وحاصروا دار الخليفة ، وهاجموه وقتلوه بسيوفهم لأمر أولئك على عثمان في سيرته ، كما تروى كتب التاريخ .

حتى إذا بويغ علي بن أبي طالب خرج عليه طلحة والزبير ، وكانا من المرشحين للخلافة بعد عمر كما رأينا ، واضطر علي إلى حربهم ، وإلى حرب السيدة

عائشة ، حتى انتصر عليهم . ولكن بقي طامع آخر له خطره : هو معاوية بن أبي سفيان ، الذي تم على يده « ميلاد دولة » بني أمية .

وفي هذا المولد الذي تمتد جذوره وتذهب أصوله إلى عهد بعيد ، أقربه مقتل عثمان ، كتب الأستاذ الإيباري كتابه الذي حاول فيه كشف الستار عن العوامل الخفية والدوافع النفسية التي حرّكت ذوى المطامع للوصول إلى السلطان .

وقد كتب القدماء ، كما كتب المحدثون في التأريخ لهذه الدولة ، وذهبوا في ذلك مذاهب شتى تختلف باختلاف ما يعتقدونه من فلسفة للتاريخ . وحين بدأ تدوين التاريخ لم يكن في أوله أكثر من حوليات تسجل ما يجري عاماً بعد عام من وقائع وأحداث دون أن يذهب المؤرخون إلى ما وراء الظواهر الواقعة يحاولون تفسيرها . ولكن بعض مؤرخي العرب بعد تقدم حضارتهم أخذوا في التعليل ، وحاولوا كتابة تاريخ « الدول » وبيان أسباب قيامها وسقوطها ، ضاربين صفحاً عن الحوادث الجارية اللهم إلا ما كان له صلة وثيقة للدلالة على النظرية التي يذهبون إليها . وهذا ما فعله مثلاً : محمد بن علي بن طباطبا صاحب كتاب « الفخري في الآداب السلطانية » ، وما فعله بعد ذلك : ابن خلدون صاحب المذهب المعروف في تفسير التاريخ وعلم الاجتماع والحضارة بوجه عام .

...

وفي العصر الحديث ، وعلى وجه التحديد منذ القرن الثامن عشر ، ظهرت مذاهب جديدة في تفسير

في هذه المشكلة المحيرة ، فهو يصور الشعب العوبة في يد قاداته تارة ، ويقرر تارة أخرى أن الشعب لم ينتج الوجهة الصحيحة .

انظر إليه وهو يجري حسب المذهب الأول يقول في فتنة عثمان ص ١١ :

« وكانت الثورة بمثلان : ثورة شارك فيها الشعب مأجوراً مسوقاً ، لم تكن ثورة من صنعه ، وإنما كانت من صنع السادة الذين فرغوا بتدبير الأمويين ، سيروا لها فلولا من مختلف الولايات تقتسم هذا الخليفة المظالم داره ، وتنال منه أشد النيل » .

ويقول في ص ١٤ : « وهكذا أصبحت هذه الثورة المملوكة المزيفة ثورة حقيقية ، وأصبح هؤلاء الشذوذ الذين جاءوا المدينة لا يعرف بعضهم بعضاً : ولم يجمع بينهم من قبل فتوة : يدبرون فيها الرأي ، وإنما استجلبوا إليها كما يستجلب العملة ، أصبحوا بعد أن حلوا المظنة وأواجهوا عثمان وأواجههم ، واستفزهم مروان وأثارهم ، تجمع بينهم كلمة ، ولكنها بقيت على الرغم من هذا كله كلمة ينقصها الرأي الناضج الذي يهدد للثورة في النفوس ، واليقين الراسخ الذي يدفعهم إلى الهدف . لذلك بقوا في المدينة أربعين يوماً في هيب وميظ ، واضطراب وبليظة ، لا يدرون ماذا يفعلون » .

فأنت ترى من هذا الوصف لنفسية الشعب أنه لم يكن ذا رأى ، ولم يجمع حول كلمة ، لأن الرأي لا يكون إلا لدى رأى ، وهو المدبر المحرك للفتنة ، فلم يكن للشعب إذن كيان ولا حقيقة ، وإنما هم غوغاء وأشباه يساقون كما تساق الأغنام .

ثم انظر بعد ذلك إلى المؤلف وهو ينسب على الشعب موقفه ، ويزعم أنه كان صاحب أثر في تيار الحوادث ، ويجعله مسئولاً عن أعماله ، ويلقى عليه التبعة والوم . فهو يلخص فتنة عثمان ويرجع أمرها إلى عوامل ثلاثة : الشعب ، والطامعون في الخلافة الذين أحسوا نخبة الأمل عند اختيار عثمان دونهم ، والموتورون من عثمان . ويعيننا تصريح المؤلف لهذا العامل الأول وهو الشعب الذي أنكر وجوده من قبل ، يقول ص ٢٢ : « فتنة تحرك لها الشعب باسم حقوقه التي له على الخليفة ، رأى أن الخليفة لم يحسن

التاريخ ، في مقدمتها ذلك المذهب القائل بمحتمية التاريخ ، والذي يفسر وقائعه تفسيراً مادياً ، ويرجع اتجاهاته المختلفة إلى أسباب اقتصادية . وهذا الاتجاه في التفسير التاريخي يلقى أثر القدر في توجيه الحوادث ويخلقها ، ولا يجعل لشخصيتهم مدخلا في تفسير دقة التاريخ .

وفي مقابل هذا المذهب نجد مذهبا آخر يخلع على شخصية الحكام وما لهم من إرادة وحزم ، وتفكير وحكمة ، رداء من القوة الخالقة للنظم ، والمؤسسة للدول .

ولقد ظهر في العصر الحاضر اتجاه جديد في تفسير التاريخ لم يُلْقَ إليه القدماء بالاً ، ولا التفوا إلى خطره وقوته وأثره . ونعني به سلطة الشعب باللغة الحديثة ، أو « الجمهور » في اصطلاح الأقدمين .

وقد أقام الأستاذ الإيباري بحثه على أساس النظر إلى الجمهور وكيف لعب دوراً غيبي في التاريخ .

وفي الحق ، أن الشعب لا يترك تلقاء نفسه ، بل لابد له من رؤوس مدبرة تحركه ، وتدفعه إلى هنا وإلى هناك ، وتسيره ذات الخمين وذات اليسار . هذا إذا أخذت بتفسير التاريخ القائم على شخصية الأفراد الذين يوجهون تياره ويحركون شراعه . أما إذا أخذت بالتفسير الآخر الذي يجعل للشعب كياناً مستقلاً عن إرادة القادة والمدبرين ، فلا مناص لك من أن تفترض ثورة الشعب نتيجة إحساسه بالظلم العام واغتصاب حقوقه وتضييع مصالح الأمة .

فأنت مذهب من هذين أخذ به المؤلف ، أخذ بأن الشعب له كيان وقوته المؤثرة ، أم أن الشعب ليس له من الأمر شيء ، يحرك بين المدبرين والمؤتمرين ، ويدفع كيانها شاءوا أم لا كما يشاء هو ؟

يبدو أن المؤلف لم يستطع أن يستقر على رأى

بنى أمية ، على البيت الغالب بيت بني هاشم * ص ٣٤ - ٣٥

حتى إذا عرض لمقتل الحسين وتخاذل أهل العراق له ، تجده يرجع الأمر كله للشعب الذى صوره ألعوبة يتحرك فى يد مدبرى الفتن والطامعين فى كراسى الحكم . وفى ذلك يقول ص ٥٤ : « وما نعيب على الحسين غروجه على يزيد يبنى حقاً يراد له ، وما نعيب على يزيد تحسكه بحق سيق إليه . ولكننا نعيب على هذا الشعب الذى اختلقت كلته فلم يعرف كيف يجمعها ، ووقفت حائراً يفرق هواه بين الحسين ويزيد ولكن هذا الشعب لم يعرف هذه الكلمة الموحدة التى له فيحرص عليها ، فلقد تعلمها فى اختيار أبى بكر ، ثم كان قريباً منها فى اختيار عمر ، ثم تحملها مطبقة فى أضيق حدودها فى اختيار عثمان ... »

* * *

وبعد ؛ فهذه محاولة - فيما نعلم - لرصد التاريخ إلى تدبير الشعب وقوة تأثيره فى مجرى الحوادث ، سواء أوافقت صاحبها أم لم توافقه ، فهى نظرة جديدة بالاعتبار.

توجيهها . وكان هذا جديداً على الشعب ، اعنى ان الشعب لم يكن يعرف أن له على سادته حقاً ، وقد عاش قبل الإسلام يعرف أن لسادته عليه كل الحق وليس له هومن الأمر شيء ، ففرقه الاسلام هذا الحق له ، هدامه إليه الرسول قولاً وفعلًا ، ثم أيد له عمر وحرصهم على تعقب من يليهم ، فلما نبهوا له أيام عثمان لم يسكتوا عنه .

* * *

وكما اضطرب المؤلف فى فتنة عثمان بين الجزم بأن المحرك للفتنة قوم من الطامعين ، وبين تقرير كيان الشعب ، اضطرب كذلك فى تصوير فتنة على ، فأرجعها تارة إلى مدبرى الفتن ، وأرجعها تارة أخرى إلى سوء تدبير الشعب . ففتنة على لها فى نظر المؤلف ظاهر وباطن : « أما ظاهرها فكان ما عليه الشعب البرىء ، يصبه فى روعه المهيئون للفتنة ، وما عليهم إلا أن يزغرفوا له القول وهكذا ثار الشعب على « على » يهتم بالتفريط فى عقاب قتلة عثمان تلك كانت الثورة الظاهرة على على ، حرك لها الشعب كما حرك للفتنة على عثمان . ولكن الثورة الباطنة كانت ثورة البيت المغلوب ، بيت



الحياة الثقافية في شهر

الدكتور ثروت عكاشة

وشعره الذين قامت على أكتافهم تلك النهضة وآثارهم فيها ؛ ليكشف عن البيئة التي تلقى ابن قتيبة وتأثر هو بها ، وليعرض بعد ذلك طائفة ممن عاصروهم المؤلف ؛ ثم ليدخل بنا في حياة ابن قتيبة فيكشف لنا عن نشأته وشيوخه وتلاميذه . ويتناول الكلام بعد ذلك على مؤلفاته ، ويخص منها كتاب « المعارف » بكلمة مستقلة ، بعد أن يعرض أمانتها جملة من رأى العلماء في ابن قتيبة ؛ في عقيدته وفي علمه . وينتهي إلى أن الذين تنقصوا ابن قتيبة لا يخرج كلامهم عن شقين : شق فيه المآخذ العلمية ، وشق معه السب والتشهير ، وأن « الرغبة الطامحة من ابن قتيبة التي دفعته إلى أن ينزل في ميادين مختلفة حملته تبعات لم يستطع أن ينهض بها كلها على سواء » وربما اضطرنه إلى إسراف في الجملع الذي يفقد الإنسان معه التحرر والتثبت ، وهذا مما مكّن لخصوم الشق الثاني من أن يتهموه بالكذب ونحوه .

وإذا كان كتاب « المعارف » - وهو ذخركم من تراثنا القديم - قد ظفر بهذه العناية في التحقيق وهذه الدراسة المتمعة من وزير الثقافة ؛ فقد ظفر الأدب الحديث بعناية كبيرة من هذا الأديب الفنان ؛ إذ عني بترجمة طائفة من الآثار الأدبية الرائعة مثل « سروال القس » و « النبي » و « العودة إلى الإيمان » . وهذا الكتاب الأخير دعوة لتغليب قوة الإيمان على قوى الشك والإلحاد ، وإنه لينتزع من القلوب بذور الحيرة والقلق والشكوك ليسير بها على هدى الإيمان في طريق الخير والسعادة .

من جامعة باريس وبدرجة الشرف الأولى حصل السيد ثروت عكاشة وزير الثقافة والإرشاد القومي في الإقليم الجنوبي في أواخر الشهر الماضي على الدكتوراه في الأدب تحت إشراف الأستاذ ر. بلاشير مدير معهد الدراسات الإسلامية بباريس . وكان قد تقدم إلى تلك الجامعة بتحقيق علمي لكتاب « المعارف » الذي ألّفه أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة من علماء القرن الثالث الهجري ؛ وُلد في أواخر خلافة المأمون عام ٢١٣ هـ وتوفي في خلافة المعتضد عام ٢٧٦ هـ .

ولم تذكر لنا المراجع أن أجداً قبل ابن قتيبة قد اتخذ لفظة « المعارف » عنواناً لكتاب ، كما اتخذها هو ؛ ثم تبعه مؤلفون آخرون . والكتاب يكاد يكون من أوائل اللبينات القوية التي قام عليها أساس دوائر المعارف العربية بعد ذلك ، فهو يضم ألواناً مختلفة من المعرفة « قد تنسّق ويصل بعضها ببعض رابطاً ما ؛ وقد تختلف ، وحسبها أن اسم المعارف يجمعها » . ويشارك في هذا اللون مؤلفان سابقان هما : وكيع القاضي وهو من شيوخ ابن قتيبة الذين روى عنهم كثيراً في كتابه « عيون الأخبار » ومحمد بن حبيب صاحب كتاب « المحبر » الذي يقال إن ابن قتيبة نقل كتاب « المعارف » عنه .

وقد صدر الدكتور ثروت عكاشة كتاب « المعارف » بمقدمة طويلة درس فيها عصر ابن قتيبة ، ومظاهر الحياة الأدبية والعلمية في ذلك العصر ذاكراً كتابه

تاريخ مصر

من فجر التاريخ حتى إنشاء مدينة الإسكندرية

على التاريخ المصري ، مما تضطر هذه الكشف إلى تعديل نظريات قائمة ، وأن الواجب العلمى يقتضى أن يكون دارسو هذا التاريخ على بيّنة من كل التطورات الحديثة التى تربدهم علماً بأحداث التاريخ المصرى ، وأن الحقائق التى ظهرت منذ صدر آخر كتاب تاريخى مفصل عن مصر القديمة نُشر عام ١٩٣٣ هى التى دعت إلى إصدار كتاب تاريخى جديد ليعرض فيه تاريخ الشعب المصرى القديم الذى قاوم الأحداث ، وينشره فى ألمانيا التى تمزقت أوصالها ووقعت فريسة لأقصى تجربة مرت على أى شعب من الشعوب فى أية فترة من فترات التاريخ البشرى .

وقد عرض المؤلف فى الفصول الخمسة التى عقدها لهذا الكتاب تاريخ مصر منذ اثنى عشر ألف سنة حتى دخل الإسكندر الأكبر أرض مصر وأسس الإسكندرية. وقام بترجمته الدكتور عبد المنعم أبو بكر ، وراجعته الدكتورة مراد كامل ، ونشرت إدارة الثقافة العامة بوزارة التربية والتعليم فى الإقليم الجنوبى فى مجموعة « الألف كتاب » بمعاونة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .

على أنه كان يجب أن تقترن بالعناية التى بذلها المؤلف فى تاريخنا والعناية التى بذلها المترجم والمراجع فى أداء الكتاب فى لغتنا العربية ، عناية فى طبع الكتاب ، فالصفحات مزدحمة الأسطر بطريقة لا تتيح للنظر راحة ؛ مع أن الصفحات الأربعين التى خصّصت للفهرس وترك فيها فراغ واسع بين كل سطر ، كانت تسمح بإعطاء المتن حقاً من الوضوح والإلتقان الفنى فى إخراج هذا الكتاب القيم الذى يمجّد تاريخنا .

ولعل الوزارة تفكر من جديد بإضفاء عناية أتم بهذا الكتاب فى طبعة تتفق وجلال موضوعه وقيمة معلوماته .

من الكتب القيّمة التى تناولت تاريخ مصر وظهرت ترجمته العربية فى الشهر الماضى هذا الكتاب الذى ألّفه بالألمانية عالم ألماني هو ألكسندر شارف ، وقد صنّفه ليعرض فيه تاريخ شعب كان له ولحضارته المقام الأول فى الأحقاب السالفة . ومن أظهر آثاره الحضارية التى أفادت منها الإنسانية ولا يمكن لحياة العالم فى أية بقعة من بقاع الأرض أن تعيش بدونها أمران : أولها التقويم الشمسى وتقسيم السنة إلى اثني عشر شهراً ، والشهر إلى ثلاثين يوماً . أما الآخر فهو فكرة الحروف الأبجدية أو بمعنى آخر أنه أصبح فى الاستطاعة كتابة أية لغة فى العالم بوساطة علامات محددة العدد ، كل علامة منها تدل على حرف معين . ويقطع المؤلف بأن المقومات الأولى للحضارة الأوروبية سواء فى بلاد اليونان أو فى إيطاليا قد قامت على أسس الحضارة الشرقية القديمة ، وأن مصر استظلت فى ميدان الحضارة بمثابة المعلم الأول .

ويؤكد كذلك أن ليس هناك أمة واحدة من أمم العالم تستطيع منافسة مصر فى ترابط عصور تاريخها الذى لم تنقطع حلقاته منذ العصور المبكرة طوال أربعين قرناً ؛ تارة تزدهر ، وتارة أخرى تكبو . ثم تنتهى فى آخر الأمر بنهاية مزرّة ، إلا أنها كانت الخاتمة دائماً لشعب مكافح عاش قروناً طويلة أدّى فيها واجبه كاملاً كشعب حرّ مستقل ينفذ عن كاهله على مر الدهور تحكّم الشعوب المغيرة عليه ، حتى استطاع فى وثبته الحديثة القضاء على الاستعمار وإبعاده عن بلاده إلى غير رجعة .

وذكر المؤلف أن بعض فترات التاريخ المصرى ما زالت فى حاجة إلى إيضاح وإلى معلومات ، وأن أعمال الحفر ما تزال تسفر عن نتائج قيّمة تلقى ضوءاً

الشاعر العربي إلياس فرحات

العربية المتحدة أن تكرم في هذا الشاعر عربيته الصادقة التي لم تضعف يوماً ، وظلّ يتغنى بها على قيثارته الساحرة شعراً قوياً رفعه إلى قمة عالية في تاريخ الأدب العربي الحديث .

ومرّ بالقاهرة في طريق عودته إلى البرازيل ثانية فكان موضع الحفاوة والتكريم من أدباء الإقليم الجنوبي وهيباته الثقافية .

وكان من حفلات التكريم التي قوبل بها ، تلك الندوة الأدبية التي أقامها له « رابطة الأدب الحديث » وتناول فيها الكلام على أدب فرحات الأستاذة مصطفى عبد اللطيف السحرتي ، وسكرتير تحرير هذه المجلة ، ووديع فلسطين ، ومحمد عبد المنعم خفاجي ، ورضوان إبراهيم .

ثم وقف الشاعر ينثر من روائع شعره على الحاضرين باقة جميلة .

وأقام له الأستاذ عادل الغضبان في داره حفلة ، كانت تنافس في الأناقة شعره ؛ ضمت نخبة ممتازة من رجال الأدب والفكر ، فكادت تكون قصيدة لاحفلة ، وازدانت بصيف آخر من أعلام الأدباء العرب في البرازيل الذين لهم في النثر العربي بدائع مشرقة هو الأستاذ نظير زيتون .

ووقف صاحب الدار يحيى ضيفه الكريم بالقصيدة المشورة في هذا العدد ، ثم ألقى الأستاذ بولس غانم قصيدة عصماء ، وتكلم عن شعر فرحات الأستاذ عمر الدسوقي .

ثم استمع الحاضرون إلى الشاعر فرحات في روائع شعره ، وإلى النغم العذب الذي انساب إلى آذانهم من قيثارة سامي الشوّ .

كانت حفاوة الجمهورية العربية المتحدة بأدباء العروبة في المهاجر الأمريكية مظهراً عظيماً لعناية الدولة بالأدب ، وعرفاناً كرمياً لجهود هؤلاء المغتربين الأعزاء في سبيل إحياء لأدب العربي وحفاظهم على لغتهم الكريمة والتعلق بأوطانهم الحبيبة والإشادة بعروبهم الأصيلة .



إلياس فرحات

فقد كرمّت هذه الجمهورية الشاعر القروي ، ثم استضافت زميلاً آخر له هو أحد الشعراء العرب الكبار الذين اضطرتهم الحياة إلى أن يعبروا المحيط والعبوات تغشى آخر مشاهد الوطن التي تغيب وراء الموج المضطرب ليعيشوا في عالم جديد ، فعاشت معهم عربيتهم عزيزة كريمة ، وعاشت معهم لغتهم حيّة نابضة في أدب جديد استرعى إليه أنظار إخوانهم في بلاد العربية ، وتغنوا في شعرهم ونثرهم ما شاء لهم الفن .

وكان الضيف الثاني الذي كرمته هذه الجمهورية ، وكّومت أدبه هو الشاعر العربي إلياس حبيب فرحات الذي عاد بعد طول غيبة ليشهد وطنه العربي الكبير في وثباته ونهوضه وتحضره . وشاءت الجمهورية

الدكتور هانس روبرت رومير



الدكتور رومير

منذ أربع سنوات وفد على مصر مستشرق ألماني يعمل في معهد الآثار الألمانية بالقاهرة ، فتولّى فيه رئاسة قسم الدراسات الإسلامية ؛ ذلك هو الدكتور هانس روبرت رومير Hans Robert Roemer وهو أحد أساتذة جامعة ماينز الألمانية .

وقد أخرج الدكتور « رومير » في الشهر الماضي الجزء التاسع الذي قام بتحقيقه من كتاب « كنز الدرر » وهو الكتاب الذي ألّفه ، للسلطان الملك الناصر محمد بن قلاوون ، أحد علماء القرن الثامن ، وهو سيف الدين أبو بكر عبد الله بن أيبك الداوداري صاحب صرّخد - إحدى مدن الإقليم الشمالي - وتناول فيه سيرة السلطان الناصر ، وروى فيه أحداثاً عاصرها ، مما يجعل لهذا الكتاب أهمية تاريخية .

وهذا الكتاب هو أول ما يصدر من الكتب في السلسلة الجديدة التي ينشرها المعهد الألماني للآثار بالقاهرة بالعربية باسم « مصادر تاريخ مصر الإسلامي » .

وفي أواخر الشهر الماضي عاد الدكتور رومير بعد أن انتهت مهمته في القاهرة للعمل من جديد في حفل الدراسات الشرقية في وطنه ، فأقام له زميله الدكتور مراد كامل أستاذ اللغات السامية بجامعة القاهرة حفل تكريم بمعهد الدراسات القبطية اشترك فيه عدد كبير من رجال العلم والأدب وأساتذة الجامعات وتلاميذ الدكتور رومير الذين قدروا جهاده العلمي ؛ فكان الحفل ندوة فكرية جميلة ، ومظهرًا من مظاهر تكريم العلم والاعتراف بفضل العالم ، كما كان تعبيراً صادقاً عن الصلات الثقافية المثنية التي تربط بيننا وبين ألمانيا .

* * *

وحياة الدكتور هانس رومير ، الأستاذ في تاريخ الشعوب الإسلامية والذي يجيد العربية لإجادة تامة ، حياة

كفاح من أجل الثقافة الشرقية وفنان في خدمتها والمعاونة في نشرها .

وقد ولد في الثامن عشر من شهر فبراير سنة ١٩١٥ بمدينة « تريير » Trier ، بألمانيا ، ودرس في جامعات بون وبرلين وجوتنجن الدراسات الإسلامية وفقه اللغات العبرية والفارسية والتركية والسلافية . وحصل على الدكتوراه سنة ١٩٣٨ وكانت رسالته في التاريخ الفارسي ، ثم دكتوراه الأستاذية في الدراسات الإسلامية وفقه لغات الأمم الإسلامية في صيف عام ١٩٥٠ من جامعة ماينز . وفي عام ١٩٥٤ عُيِّنَ أستاذًا في تلك الجامعة .

وكان الدكتور « رومير » يشغل منذ عام ١٩٤٩ حتى عام ١٩٥٦ منصب مدير مجمع العلوم والآداب في ماينز إلى جانب شغلته منذ سنة ١٩٥٢ إلى سنة ١٩٥٦ منصب المدير الإداري لجمعية المستشرقين الألمانية حتى جاء إلى القاهرة في عام ١٩٥٦ .

وقد أمضى الأستاذ « رومير » وراء جهاده الثقافي ثلاث سنوات وبضعة أشهر في تركيا ، وثلاث سنوات ونصف سنة في مصر .

وقد صدر الكتاب بمقدمة طويلة عن حياة لوك وفلسفته وآرائه في الدولة وسلطانها وحدودها . مع قائمة بمؤلفاته ؛ ومراجع حياته ولدراسة فلسفته .

● ومن الكتب التي أوصت اللجنة الدولية للروائع الإنسانية في اليونسكو بترجمتها إلى اللغة الفرنسية كتاب « المتخذ من الضلال والموصل إلى ذى العزة والجلال » للغزالي أيضاً . وقد قام بترجمته الأستاذ فريد جبر . ويتضمن هذا الكتاب بحثاً في علم الكلام والفلسفة وأصناف الفلاسفة وأقسام علومهم ومذهب التعليم وغائلته وطرق الصوفية وحقيقة النبوة واضطرار الخلق إليها .

● كذلك أصدرت اللجنة الدولية لترجمة الروائع الإنسانية هيئة اليونسكو طبعة فرنسية لكتاب « أبها الولد » للإمام الغزالي . وقد أثبت الأصل العربي مضبوطاً بالشكل وكتب مقدمة الكتاب « جورج شرير » وترجم هذه المقدمة من الفرنسية إلى العربية الدكتور عمر فروخ . أما رسالة « أبها الولد » فقد ترجمها إلى الفرنسية الأستاذ توفيق الصباغ . وفي الكتاب جدول تاريخي لحياة الإمام الغزالي مع رسم له بريشة جبران خليل جبران .

● في سلسلة « أعمال التاريخ والجغرافيا عند العرب » التي يصدرها الدكتور صلاح الدين المنجد ظهر أول كتاب في هذه المجموعة يتناول بالدراسة والتحليل ثلاثة من مؤرخي العرب وجغرافيتهم المشهورين ؛ وهم : البلاذري صاحب كتاب « فتوح البلدان » وياقوت الحموي صاحب « معجم البلدان » ، وابن خلكان صاحب « وفيات الأعيان » الذي يعد كتابه أوثق مصدر للتراجم حتى القرن السابع الهجري حيث بدأت بعد ذلك تراجم القرون قرناً قرناً ، كالدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة ، والضوء اللامع في أعيان القرن التاسع ... إلى غير ذلك

وقد أوضح المؤلف العوامل التي أثرت في حياة هؤلاء الرجال ، والظروف التي كوَّنت ثقافتهم . واختص كل

ولفذا الرجل إلى جانب تحقيقه لكتاب « كنز الدرر » ومعارضاته في المعهد الألماني جهود في مراجعة الجزء الأول من ديوان أبي نواس الذي نشرته جمعية المستشرقين الألمانية عام ١٩٥٨ وطبع في القاهرة بتحقيق الدكتور إيفالد فاغنر ، وكان آخر جهوده معاونته في الشئون المتصلة بطبع كتاب « بدائع الزهور في وقائع الدهور » لابن إياس الذي صدر منه الجزء الرابع بتحقيق الدكتور محمد مصطفى ، وقد نوهنا به في العدد السابق من « المجلة » ، وكذلك كتاب مشاهير علماء الأمصار » لابن حبان البستي الذي حققه الدكتور فليشهر .

أبناء ثقافية

● أقدم قصة شعبية عند العرب وُجدت حتى الآن هي قصة بطل نشأ في سوريا في العصر الأموي ، هو أبو محمد البطال ، وكان له بلاء حسن في حروب العرب مع الروم . وقد جمع الناس أخبار بطولاته في قصة شعبية كانت متداولة في دمشق حتى آخر القرن الماضي .

وقد عثر الدكتور صلاح الدين المنجد مدير معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية أثناء رحلته الأخيرة في الاتحاد السوفيتي على هذه القصة - وكانت مفقودة - في مكتبة ليننجراد .

● من مواد الطبعة الجديدة لدائرة المعارف البريطانية مادتان كتبهما لها الدكتور إسحاق موسى الحسيني ، إحداهما عن الوهابية ، والأخرى عن مادة « جامع » وقد تناول في هذه المادة الكلام على الجامع من الناحية الدينية وتطوره ونموه .

● ظهرت حديثاً ترجمة عربية لكتاب « في الحكم المدني » للفيلسوف الإنجليزي جون لوك بقلم الأستاذ ماجد فخري . وقد أحسنت لجنة ترجمة الروائع بهيئة اليونسكو بإصدار هذا الكتاب الذي يعدّ لأول مرة للمكتبة العربية كاشفاً عن فلسفة « لوك » السياسية .

لنخدمهما معاً . وهو يرى أنه إذا تدبّر رجل الفن ، وتفنّن رجل الدين التقيا في منتصف الطريق لخدمة العقيدة الصحيحة ورفعة الفن الأصيل .

وهذا الكتاب هو الثالث في مجموعة « مع الإسلام » التي تولى إصدارها هذه المؤسسة ، وقد ظهر منها « الأخلاق في الإسلام » للدكتور محمد يوسف موسى ، و « الإسلام بين الإنصاف والجحود » للأستاذ محمد عبد الغنى حسن . وسيصدر منها الكتاب الرابع وهو « الإسلام : دين ودنيا » للأستاذ عبد الرزاق نوفل .

وقد أقامت هذه المؤسسة ندوة عرض فيها المؤلفون موضوعات كتبهم وفُتح باب المناقشة فيها ، فتكلم في هذه الندوة الدكتور على عبد الواحد وافي والدكتور عثمان أمين .

كما عقدت « رابطة الأدب الحديث » خلال الشهر الماضي ندوة لمناقشة كتاب « الإسلام بين الإنصاف والجحود » وتكلم فيها الأستاذة الدكتورة زكي المحاسني ومصطفى السحرى وعبد السلام العشرى ورضوان إبراهيم ومحمد عبد المنعم خفاجى ثم تكلم بعد ذلك مؤلف الكتاب الأستاذ محمد عبد الغنى حسن .

● « سواد فى بياض » . طائفة من المقالات كتبها أديبة الإقليم الشمالى السيدة وداد سكاكيني ، جالت فيها في شتى ميادين الفكر بين رأى تعلنه ، وفكرة تعبر عنها ، وكتاب تنقده بأسلوبها المتع . وقد قدمت لهذه المجموعة بكلمة طيبة عن « المقالة » بين فنون الأدب ، وقالت إنها هي التي تمثل الفكر الحديث وتتجاوب مع روح العصر وحاجة المجتمع ، ويتبعها القارئ بشوق وتحبب .

وتقول السيدة وداد سكاكيني إنه « لما شاع فن القصة في أدبنا الحديث ، ونافس المقالة وزحمها طراً على هذا الطراز في التعبير كثير من الرشاقة والتجديد في التحليل والتصوير ، وظهّرت مواهب الكتاب الشباب في مقالات طريقة مستحدثة لا تقل قيمة في فنّها ولو نها

واحد منهم بدراسة مفصّلة لأحد كتبه ، مع عرض نصوص مختلفة من مؤلفاتهم . وقد صدر هذا الكتاب عن مؤسسة التراث العربي في بيروت .

● وما أصدرته هذه المؤسسة أيضاً كتاب « مناقب ابن عربى » للشيخ إبراهيم بن عبد الله المبارك القارئ البغدادي ، بتحقيق الدكتور صلاح الدين المنجد ، وقد اعتمد فيها على نسخة فريدة في العالم وُجدت في رامبور بالهند ذكرها بروكلمان في كتابه ، ولم يذكر غيرها . ولذلك لم يستطع المحقق تقويم بعض النصوص والأشعار الواردة في ثنايا الكتاب لعدم وجود مصدر آخر يعين على تحقيقها .

● صدر عن دار صادر بيروت طبعة جديدة من ديوان ابن حمديس الصقلي الشاعر الوصاف والمتوفى سنة ٥٢٧ هـ بحزيرة مايورقة . وكان هذا الديوان قد طبع مرتين : الأولى في بالرم والثانية سنة ١٨٨٣ في روما سنة ١٨٩٧ مع ترجمة قام بها المستشرق الإيطالي سلسيتينو سكيابري .

والطبعة الجديدة التي نشرتها دار صادر هي بتحقيق الدكتور إحسان عباس الأستاذ المساعد للأدب العربي في جامعة الخرطوم .

● كذلك صدر عن هذه الدار كتاب « التصوف في الإسلام » من تأليف المستشرق الألماني الدكتور هلموت ريتشر ، وهو من عميد الاستشراق في ألمانيا أشرف زمناً طويلاً على نشرات الإسلامية التي تصدرها جمعية المستشرقين الألمانية ، والذي نشر بين هذه السلسلة كتاب « أسرار البلاغة » للجرجاني .

● أصدرت مؤسسة المطبوعات الحديثة كتاب « وسائل تقدم المسلمين » بقلم الأستاذ الشيخ أحمد الشرباصي ، وقد ختمه بطائفة من المقترحات ، من بينها الدعوة إلى تأكيد الصلة الطاهرة المستقيمة بين الدين والفن ولا نخدم الدين فقط ، ولا نخدم الفن فقط ، بل

حول مقال مصطفى كامل

قرأت بمتعة ونهم المقال الجميل الذي كتبه الأستاذ عبد المنعم عامر عن مصطفى كامل كما تصوّره وثائق «جديدة» في مجموعة العالم الجليل والمربي الفاضل المرحوم عبد الرحيم أحمد ، ولولا أني أرى أن هذا المقال قد فتح باباً جديداً بحضه على تتبع وثائق تاريخنا وجمعها واستقرارها ، ومعرفة ما ضاع منها وأسباب ضياعه ، وبمساعته في إذكاء رغبة شريفة تتمشى في القلوب اليوم لمعرفة أبطالنا السابقين واستنقاذهم من النسيان ، لولا هذا كله لما تجاسرت على أن أبعث لكم بهذا التعليق على هذا المقال القيم :

١- هذا المقال موزع بين مصطفى كامل وعبد الرحيم أحمد ، وكنت أود أن نخلص كله للتعريف بعبد الرحيم أحمد وجرّد مجموعته وصفها ، وأفهم أن تضم هذه المجموعة الرسائل الواردة إلى صاحبها من مصطفى كامل ، لكنها كما نرى تضم أيضاً الرسائل التي كتبها هو إلى صاحب اللواء ، فهل المستند المحفوظ في المجموعة هو الأصل (بعد استرداده من المرسل إليه) أم هو صورة منه ؟ وهل كانت عادة عبد الرحيم أحمد أن ينسخ كل رسائله إلى مصطفى كامل ؟ وإذا فعل ، فأين هي ؟ هذه المسائل تحتاج إلى مزيد من الشرح .

ثم يعقب المؤلف الفاضل على هذا المقال الأول بمقال عن المعلومات الجديدة التي تقدّمها هذه الوثائق عن مصطفى كامل ، وحين توصف الوثائق بأنها «جديدة» فليس معنى هذا أننا لم نكن نعرفها من قبل بل إنها أيضاً تقدّم لنا معلومات كانت مجهولة . وقد لاحظت أن الوثائق التي كتبها مصطفى كامل لم تضاف جديداً إلى تاريخه ، على حين أن المعلومات التي استقاها الكاتب من الوثائق المحرّرة بخط عبد الرحيم أحمد قد جاءت بمجملة ، وهي في حاجة إلى زيادة في

عن القصة التي تراحم عليها الناشئون محاكاة وتقليداً .

● « فن الفيلم » . كتاب ألقه الناقد السينائي إرنست لندجرن الذي اشتهر بمقالاته العديدة التي ينشرها في مجلة « الصوت والصورة » التي يصدرها معهد السينما البريطاني . وهو يؤمن بمستقبل السينما كفن جماهيري ، كما أنه يؤمن بضرورة تنمية التذوق السينائي لدى الجماهير (رؤاد السينما لأن الرأي العام المستنير هو حجر الزاوية في تقدم الفن السينائي) .

وقد قام بترجمة هذا الكتاب الأستاذ صلاح التهامي وراجعه الأستاذ أحمد كامل مرسى ، بإشراف الإدارة العامة للثقافة بوزارة التربية والتعليم بالإقليم الجنوبي وبمعاونة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية وذلك في مجموعة «الألف كتاب» . ونشرته مؤسسة كامل مهدي للطباعة والنشر .

● نشرت مؤسسة المطبوعات الحديثة في مناسبة عيد الأم كتاباً بعنوان « الأم ودورها في الحياة » بقلم الدكتور محمد الشيبيني والأستاذ حامد طه الخشاب . وهذا الكتاب هو الجزء الأول من سلسلة جديدة تنشرها هذه المؤسسة بعنوان « مع الحياة » .

● صدر عن المجمع العلمي العربي بدمشق كتاب « تراجم الأعيان من أنباء الزمان » للمؤرخ بدر الدين البويري الحسن بن محمد المتوفى سنة ١٠٢٤ هـ . وترجم فيه لأعلام دمشق في عصره (القرن الحادي عشر) . وهو بتحقيق الدكتور صلاح الدين المنجد .

● أصدرت المطبعة الكاثوليكية ببيروت كتاب « آراء أهل المدينة الفاضلة » لأبي نصر الفارابي . وقد حققه الدكتور ألبير نصري نادر الأستاذ بالجامعة الأمريكية . وكانت قد ظهرت لهذا الكتاب عام ١٩٠٦ طبعة اعتمدت على طبعة المستشرق ديتريتش . وقد رجع المحقق إلى مخطوط المتحف البريطاني ومخطوط أوكسفورد ومخطوط الجامعة العربية ، وأفاد من ملاحظات وتعليقات للمرحوم الأستاذ يوسف كرم .

خطاب مفتوح إلى الأستاذ يحيى حقي

أحييك وأحيى بحثك القيم (فجر القصة المصرية)
الذى عاد بنا إلى أيام خوال عشناها في كتابك
فزادت به أعمارنا طولاً وعرضاً ... كان طريقاً طويلاً
سرت بنا فيه ، لكنه كان شاقاً رضيعاً تأخذ العين والقلب
على جانبيه أشياء كثيرة ، منها : الطريف ، ومنها الجميل ،
ومنها الغريب أيضاً ، لكنها كلها على اختلاف منا ...
لحات من الماضي ، هي ركيزة للحاضر ، وسند له .

وحين وقفت بنا عند أعلام القصة المصرية محبياً
الجهود الأولى في ميدان فن من ميادين الأدب ، رأينا
صدفاً ، وشئنا إنصافاً ، لكني حين كنت أنتقل منك من
صفحة إلى صفحة لم أكن أتوقع أبداً أن تسلمني
الصفحات إلى الغلاف دون ذكر لإبراهيم الكاتب
أو إبراهيم المازني . وغير خاف أن قصة ظهرت سنة
١٩٣١ وإن كان كتبها قبل هذا بسنوات .. هل هي
القاعدة التحوية التي تقول : « إن المعروف لا يعرف »
ولكنك ذكرت صنوه العقاد وهو ملء السمع ولم
البصر ، بل ذكرت أعلاماً مدواً للقصة وإن لم عدواً
أدبنا بها ، كان دورهم غير مباشر ، ومع هذا لم يفتك
التنويه به : فإن « طلعت حرب » أفصح الأفق للقصة حين
عمل على تطوير المجتمع المصري بتصنيع البلاد . نعم إنه
لكذلك ، وإنه لخليق بتمجيد . ولكن المازني أحد
كتاب الطليعة وأحد الرواد الأوائل في القصة والمقالة
معاً ، وصاحب القصص والأقاصيص بلفه ليل
لا ينسجه فجر ؟

لو أن غيرك غاب عنه هذا لما كان لي أن أعتب
أو ألوم .

وبعد ، فهل من تفسير ؟ إلى المنتظرة .

دكتورة نعام أحمد فؤاد

الشرح لتبئين أهميتها ومكانها في التاريخ . خذ مثلاً :
الشائعات التي جاء بها السيّاح عن مصطفى كامل ؛
لقد اقتصر الكاتب على نقل النص ولم يحاول أن يفسر
لنا ما هي هذه الشائعات . اعتقد أنها كانت عن اتهام
مصطفى كامل بالتبذير في النقود الموكولة إليه وصرفها
على متعته الذاتية ، وبعبارة وقته وجهده في اللهو
واللعب ، بدليل أن عبد الرحيم أحمد نصح مصطفى
كامل أن يقتل هذه الإشاعات بالتقدم لتبيل شهادة
الحقوق من إحدى جامعات فرنسا .

٢ - جاء ذكر عارض للصحنى الفرنسى دى لونكل
ووصف بأنه « أجبر » . وكنا نحب أن يفيض الكاتب
في تعريفنا بهذا الأفق والدور الذى قام به ويربطه
بالتصّاب الأعظم : يعقوب بن صنّوع « أبو نصارة » ،
ولعله سيتحفنا بهذا المقال عن قريب .

٣ - ذكر الكاتب حركة الاهتمام بفتح الكتابات
التي ترغمها ناظر المعارف العمومية سعد زغلول ، وجعلها
مسألة منفصلة ، قائمة بذاتها ، مع أنها لن تفهم على
حقيقتها إلا إذا ربطها بمشروع إنشاء الجامعة الأهلية ،
فهما وجهان لفترة تاريخية واحدة ؛ فقد نظر بعض
الناس إلى فكرة إنشاء الكتابات ، على أنها مؤامرة
إنجليزية لصرف الأمة عن الاهتمام بالتعليم الجامعي
ومحاولة للمستعمر أن يردّ الهمّة عن نفسه بأنه لا يعنى
بالتعليم ، هذا ما فعله المارشال ليونى في مراكش حين
تباهى بفتح كتابات كل عملها : تعليم القرآن ليردده
الأطفال كالبيغاء . وقد قام جد كبير في مصر بين
أنصار الفكرتين تبودلت فيه اتهامات شديدة ، وقد
شارك المحرم الشيخ محمد شاكر في هذه الحملة
بقلمه العنيف .

يحيى حقي

معارض الفن

يقلم الأستاذ محمد صدق الجباختجي

«والاتوماتيزم» معناها أن تغمض عينيك وتترك لعقلك الباطن أن يتولى توجيه يدك في تولين الصورة . وقد يبتكر الفنان مواد جديدة ليحقق بها خيالاته ، مثلاً يستعين الموسيقى بمختلف الآلات الضاربة أو النافخة للحصول على خليط من الأنغام ؛ وكذلك الحال في نظم الشعر . فهل يجوز أن ينكر أحد الخصائص التي يتميز بها فنان على آخر مهما تشابهت المواد المستخدمة في العملية الفنية ؟

وفي معرض الفنان : أبو خليل لطفي ؛ شاهدت ما يدل على أنه يمارس فن التصوير التجريدي بوعي وثقافة وفهم صحيح لوجهات النظر العالمية ، وهو في الوقت نفسه ينفرد بقدرات فذة نراها في ٣٤ لوحة و ٢٢ دراسة و ٨ لوحات من النحت البارز و ١٠ «فوتوجرامات» Photograms

والفوتوجرام ، هي : صورة فوتوغرافية أخرجت بطريقة طريقة ، فعلى سطح الورقة الحساسة انعكست أشكال متعددة وأطبعت على السطح بإضاءة عود ثقاب على دفعات ، وفي النهاية تتحول هذه الأشكال المختلطة إلى رسوم قد يصعب على الخيال تصورها . وجذوة الفن في نفس أبو خليل ليست وهماً أو خداعاً ، بل هي تأمل عميق يستند إلى معرفة وخبرة ، وجميع اللوحات الكبرى أتمها في القاهرة فيما بين سنتي ١٩٥٩ و ١٩٦٠ منها لوحة «حقول أباو» و «حلفات ماد السرية» وهما من الأساطير المصرية القديمة . و «موال الساقية» وفيه تبدو حركة دائرية للمياه الجارية و الموال المفقود» واتباع فيها التقسيم الهندسي على هيئة حجر رشيد التاريخي ، و «أصول ماهايان» ونسب فيها الأضواء في داخل حيز يبيض الشكل كأنه منظور من طائرة ، و «السراب» وتلعب على سطح هذه اللوحة الألوان الصفراء والبضياء والسوداء على هيئة خطوط متداخلة على أرضية رمادية حتى يتخيل الناظر إليها أن كل لون يريد أن يتقدم الآخر ، وفي صورة «النرجس» : أسلحة

تجتمع في القاهرة لأول مرة ثلاثة معارض لمختلف مظاهر الفنون السريالية والتجريدية في وقت واحد . الأول للفنان : أبو خليل لطفي . وقد افتتحه الدكتور عبد العزيز القوصي المستشار الفني لوزارة التربية والتعليم في ٢٠ من فبراير بصالة القاهرة . والثاني للفنان فؤاد كامل ، وافتتحه السيد وزير الثقافة في ٢٤ من فبراير بجمعية أثليبيه القاهرة . والثالث للفنان : ميشيل كنعان وافتتحه نيابة عن السيد وزير الثقافة : الأستاذ صلاح طاهر في ٢٧ من فبراير بنادي جريدة أخبار اليوم .

والفن السريالي يعد وليد تلك النتائج التي وصلت إليها هندسة الفن التكعبي بإعادة التكوين النهائي للأشكال ؛ والتغيير الطارئ الذي أعثرى سطح الصورة بقص الأوراق الملونة ولصقها ، وكذلك قصاصات الجرائد أو قطع النسيج وغير ذلك من المواد الغريبة التي تكسب سطح الصورة ملمساً مميزاً . وهذا النوع من التعبير الفني هو ما اصطلاح على تسميته : «دادايزم» Dadaism .

وتلعب الخيالات والأقدار دورها في استنباط الأشكال الغريبة حتى أصبح للفن السريالي مظاهر متعددة وعوالم خفية .

أما الفن التجريدي فهو خلاصة ما في العقل الباطن من تأثيرات . وقد يتم إخراجها لا إرادياً مثل : «الاتوماتيزم» Automatism و «التاشيزم» Tachism و «السوپر ماتيزم» Suprematism .

ومن الفنون التجريدية ما يقوم على أسس علمية ذات أصول قديمة ، منها ما يمتد إلى السحر والشعوذة عند الزوج ، ومنه ما هو زخرفي بحث كما نشاهد في الزخارف الإسلامية .

وقد قال لي صديق : إن فؤاد لم يأت بجديد لأنه يشبه
فن المصور الأمريكي «بولوك» Jackson Pollock (١٩١٢ -
١٩٥٦) . ورحلتُ أبحث في فن «بولوك» فوجدته
يختلف عن فؤاد باستعمال الألوان السائلة واللصينة مع
الرومال وقطع الزجاج وغير ذلك من المواد الغريبة ليكسب
سطح الصورة ثورة سطحية ، على حين أرى ديناميكية
ثورة فؤاد تكمن بين ثنائيا الخطوط ويقع الألوان التي
يعلو بعضها البعض الآخر .. ثورة نفسية تتجاوب
أصدائها في كل جزء من الصورة التي تبدو في مجموعها
وحدة نابضة متكاملة .

وبجانب المعروضات السريالية رسوم من الفن
التجريدي استعمل فيها لون الجواش الأبيض على سطح
الورق الأسود ، وأخرى استعمل فيها الحبر الأسود على
السطح الأبيض مثلاً يفعل المصور الألماني «فيرنر ثيودور»
Werner Theodor (١٨٨٩) والمصور الياباني «موريتا
شيريو» Morita Shiryu (١٩١٢) ولكن من العبث
أن يفغل أحد جهود فؤاد كامل في هذا المضمار ،
وهو يتفرد في أسلوبه في التصوير بالألوان ، كما
يفرد الشاعر بالكلمات والموسيقى بالألغام . والمعول
دائماً على الثراء في مركب الصور Complex of Images
بين المصورين والشعراء والموسيقيين على السواء .

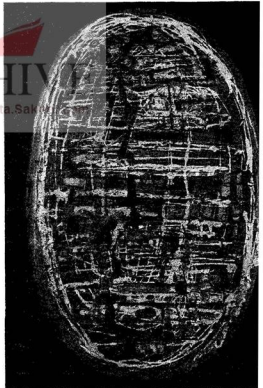
والنوع الذي ينتمي إلى «الأوتوماتيزم» عند فؤاد
كامل تسرفه الحركة بتلقائية غير واعية ، ويغلب
عليها استعمال الألوان بطريقة جزافية تسبب في النظر
والتأمل والبحث المتحرر من القيود التي يفرضها
الفنان عادة على المشاهدين . وأمام هذه اللوحات
يرى كل ناظر - على قدر ما أوتي من ثقافة -
مشاهد قد لا يراها غيره ، ويستشعر باللذة عندما
تتاح له الفرصة ليشترك الفنان عملية التخليق الفني وهو
يبحث ويستكشف عوالم جديدة من وحي نفسه ،
وتغمره السعادة كلما زَينَ له خياله رؤية أشياء لها في
عقله الباطن توائم ومتشابهات ، كأنه في حلم مع أحداث

الدراس والمحفنة الخشبية في تكوين جميل يدل على
غزارة حس الفنان بطبيعة العمل الذي تؤديه تلك الآلة
القدمية .

● وقد افتتح السيد ثروت عكاشة المعرض الثاني ،
وكتب في كراسة الزيارة العبارة الآتية :

«تشرفت اليوم ١٩٦٠/٦/٢٤ بزيارة معرض الفنان فؤاد كامل
وقد تأثرت أيما تأثير بالإبداع الجمال الذي لمسه في كل لوحة من
لوحاته المعبرة عن المدرسة الحديثة وإلى لا تهنأ هذه الفرصة لأقدم إليه
تهنئتي وتحياتي له بالتوفيق المتصل » .

وبهذا التقديم الكريم ، افتتح السيد الوزير معرض
الفنان فؤاد كامل الذي حصل هذا العام على منحة
التفرغ لفنه .



فنان أبوعليل لطفي

حي مانهاتان - تجريد تعبيرى



الفنان فؤاد كامل

تكوين « أوتوماتيزم »

مقصود أو محدد من جانب الفنان .

وفي كراسات الزيارة سجل الزائرون أقوالاً متناقضة ، بعضها معارض ساخط وبعضها مؤيد مشجع . ومثل هذه الفنون التي تسرع على نهج الفنون الأوروبية - بحجة أنها فنون عالمية - تحتاج إلى تخصيص قاعة بمتحف الفن الحديث لعرضها حتى تصبح موضع بحث ودراسة ، كما أرى كذلك أن لاضرر علينا أن نبعث بمختارات من هذا الإنتاج إلى المعارض الدولية التي نشترك فيها في الخارج لتكون موضع

وقع تحت تأثيرها في يوم مضى من أيام طفولته .

● وفي المعرض الثالث : عرض الرسام كنعان مجموعة من اللوحات التجريدية ، سلك فيها مسالك متنوعة ، تدل على رغبة كامنة في أعماق نفسه للتحرر من قيود العمل الصحفي الذي يمارسه من أجل الحياة .

وكنعان رسام صحفي معروف ، وفي معرضه الأول الذي نحن بصدد نراه يُطلَعنا على خبرات جديدة لم نكن نعرفها عنه . ويقول الفنان إنه بدأ في سنة ١٩٤٦ محاولات في الفن التجريدي . واستشهد على ذلك بخمس لوحات قدمها في معرضه ، منها : لوحتان عرضتا في المعرض الدول في ساو باولو بالبرازيل في سنة ١٩٥٥ .

ويقول كذلك : إن محاولاته التي تقدم بها وتنتظ كانت تلقائية ، ولم تكن أيضاً مقعدة ، وأنه حاول أن يبحث في هذه الفنون قبل أن تتاح له فرصة السفر إلى هولندا سنة ١٩٥٥ وكان لهذه الزيارة أثر في جدية بحثه .

والرسام ميشيل كنعان يعاني الكثير من الضغط ومطالب العمل الصحفي ، ثم هو في الوقت نفسه يحس في أعماقه هذه الأنواع من الفنون التجريدية غير المشخصة Non-figurative التي استخدم فيها الأسلاك والخشب وألواح الزنك والجبس والرمل وقصاصات الورق وقطعا من الخرف المهشم وخيوط النيلون وخليطاً من الألوان .

والتحطيم عند كنعان قد يؤدي إلى ابتكار أشكال جديدة ، ويدل على الاضطراب والقلق والفرع الذي يساور الفنان في هذا العصر . ومثل هذا الانفعال فيه ترويح للنفس التي تهيم في كل واد . ومن العبث أن نستنكره ، ومن العبث أن ندعو إليه ، وعلينا فقط أن نتأمل هذه الأشكال لنقرأ فيها ونفهم منها ما نقدر على قراءته وفهمه ، وعندئذ نتاح لنا مشاركة الفنان تأملاته . وقد نستطيع أن نكتشف فيها أبدعه أشياء جديدة يلد لنا الاهتمام إليها دون تدخل

وإذا كان هناك وجه شبه بين هذه الفنون التشكيلية وبين الموسيقى في معناها التجريدى ، إلا أن لكل فن مبناء وخصائصه ومميزاته وجبله وتحداته وسحره . ومن الحكمة أن ندرّب حاستي السمع والبصر على التعاون معاً لاستدراك مضمون المعاني ما خفى منها وما ظهر .

وإذا كان إعجابي بما تأملته من معروضات في هذه المعارض الثلاثة لا يقف عند حد ، إلا أنى أخشى أن على غير المتدرب من التشعب الحديث أن يتعجل بعرض محاولات فاشلة تضييع الثقة في هذه الفنون التي تحتاج من الفنان إلى إدراك ووعي ومهارة لتساعده على أن يأتى بجديد ، وإلا أصبح الأمر تكراراً معاداً ومملأً .

● معرض الأزياء التاريخية

وفي الساعة الثامنة من مساء يوم السبت الخامس من مارس ، افتتح السيد كمال الدين حسين وزير التربية والتعليم المركزى ورئيس المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية أول معرض من نوعه للأزياء التاريخية والشعبية الذى نظمه المجلس لمقتنيات الأستاذ : سعد الحامد ، واستمر المعرض خمسة أيام بفندق هيلتون .

والمعروضات لأزياء قديمة كانت تستعمل في الإقليم الجنوبي منذ القرن التاسع للميلاد وأدوات الزينة والحلى والتأقائم التي ما زالت مستعملة حتى اليوم ببلاد النوبة ، مع مجموعة من الصور الفوتوغرافية للملاسل والرقص الشعبي في القرنين : الثامن عشر والتاسع عشر .

ولقد أبدى السيد الوزير إعجابه بزي الرأس الحربى في العهد الطولونى وتأمله طويلاً ، وهو عبارة عن غطاء للرأس ذى جناحين جانبيين قريب الشبه بقبعة نابليون .



لفنان فؤاد كامل

زهرة الشر - سيريال

الاختبار في المضمار الدولى حتى تبين المستوى العالمى لمثل هذه الأعمال غير المشخصة التي لا حدود لها ، والى لا نعرف إلى أين تسير !!

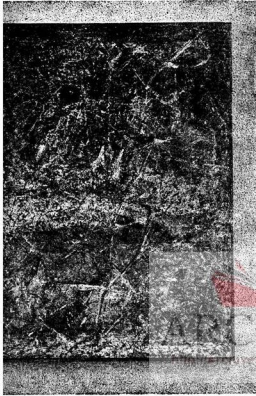
ومن لم يستطع تأمل الإنتاج الوفير الذى تقدم به كل من : أبو خليل لطفي وفؤاد كامل وميشيل كنعان ، فإنه لن يدرك أسرار هذه الفنون التي من شأنها أن تتيح للمشاهد متعة التأمل والمشاركة في عملية الفعل الفنى عن طريق الاستنباط .

●● صالون القاهرة

ونظمت جمعية الفنون الجميلة في هذا العام معرضين في مكانين مختلفين وقد افتتحهما السيد وزير الثقافة في يولي ٨ و٩ من مارس ، المكان الأول بأرض المعارض بالجزيرة ، وخصصته لمسابقة «من وحى النيل» . والمكان الثاني بمقر الجمعية ٣ شارع أحمد باشا بجاردن سيتي وخصصته للمواضيع العامة . واشترك في المعرضين ١٠٠ فنان من الإقليمين الشمالى والجنوبى ، من بينهم ٨٥ مصوراً و١٥ مثلاً . وبلغ عدد المشتركين في المسابقة ٣٦ مصوراً قدموا ٥٤ لوحة من التصوير الزيتى والحفر فى النحاس والموزايك ، و ١٢ مثلاً قدموا ١٧ تمثالا من الجبس والخزف والخشب .

ويعترض بعض زملائنا من الإقليم الشمالى بأنهم لم يمثلوا تمثيلاً صحيحاً في هذا المعرض ، وأن جميع المعروضات هي من مقتنيات الدولة ولا تمثل أحدث إنتاج الفنانين .

وقد أسفرت المسابقة عن فوز المصوريين : زوربان أشود بجائزة الصالون وقدرها ١٠٠ جنيه ، وضلاح طاهر بجائزة صبرى (٥٠ ج) ونحمة حليم بجائزة علي لبيب جبر (٥٠ ج) وسيد عبد الرسول بجائزة فرانسوا تاجر (٥٠ ج) وبجاذيه سري

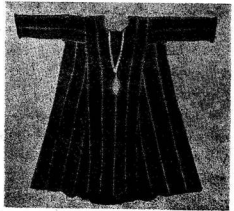


الفنان ميشيل كنمان

تكوين « أرتوباتيزم »

بجائزة عطا عفيفى (٥٠ ج) . وفاز في الموزايك الفنان : رفيق المنذر بجائزة الجمعية (١٠ ج) وفاز في النحت الفنان : محمود موى بجائزة مختار (٥٠ ج) وفاروق إبراهيم محمد بجائزة فرنسوا تاجر (٥٠ ج) وفاز في الحفر الفنان : كمال أمين بجائزة الجمعية (٢٥ ج) والفنانة منحة الله حلى بجائزة الجمعية (١٥ ج) . وقد جاء في قرار لجنة التحكيم أن فن النحت في هذا العام لم يبلغ المرتبة التي تستحق جائزة الصالون وقدرها مائة جنيه .

وأسفرت نتيجة مسابقة المواضيع العامة في التصوير عن فوز كل من نحمة حليم بالميدالية الذهبية ، ومصطفى الأرنؤوطى بالميدالية الفضية ، ووديع المهدي وسيمون سمسونيان وأسعد زكارى وممدوح قشلان بالميداليات

جلباب قنلى أسود
من الأقصر سنة ١٩٠٠

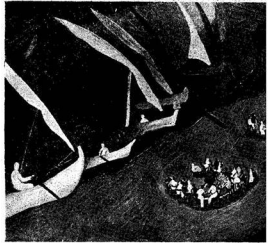
معرض الأزياء التاريخية

على الأعمال الصالحة للعرض خشية أن يؤدي هذا التمسك إلى تجميد الجهود التي يبذلها الفنانون، وتعطيلهم عن مسيرة حركة التطور. والتطور حقيقة واضحة وسنّة تحتمها طبيعة الحياة، ولا يعنى الصعود كما أنه لا يعنى الهبوط إلى درجة الابتذال الرخيص.

وإن في هذا المجال أشعر بضرورة مطالبة أعضاء لجنة التحكيم أن يتوخوا - مستقبلاً - في اختيار الصالح من الأعمال: المستوى الفني والموضوعية، فلا يحكموا بالرفض أو القبول استناداً إلى أذواقهم الخاصة مهما شقّ على أنفسهم إحلال هذا العبء من المسؤولية، وإلا أصبح صالون القاهرة مجرد مكان تقليدي لعرض الصور.

ثم هناك أمر آخر؛ أرى أن بهمّ به المسؤولون عن تنظيم هذا المعرض. فالتنظيم لا يعنى مجرد صفّ اللوحات والتأثيل لكي تملأ فراغاً مناسباً أو لإصدار دليل مثقّف الطبع فهذه أمور بدئية، إنما التنظيم الذي أقصده وأدعو إلى العمل به، هو أن يسبق حفل الافتتاح دعوة الصحفيين ونقاد الفن لمشاهدة المعارض ومناقشتها حتى ينشئ التحدث عنها في الصحف والمجلات. وبهذا العمل تستطيع الجمعية كذلك أن تشعر رؤساء تحرير الصحف وأصحابها أن صالون القاهرة حدثٌ فني كبير، له قيمته وأهميته، وأن الفنون الجميلة - أو كما اصطللحنا على تسميتها بالفنون التشكيلية - هي فنون لا تقلّ عن غيرها من فنون المسرح والسينما والغناء في شيء. بل هي في طبيعة كل هذه الفنون من حيث مرتبتها التاريخية وأثرها في الثقافة ورفع مستوى الوعي الاجتماعي والقوى الجمالي والخلقى. وواجب الصحافة أن تركز على نشرها بين قرائها.

وتستطيع الجمعية كذلك أن تنظّم مع الإذاعة حلقات أو ندوات لمناقشة المعارضات في مكان عرضها لتقريبها إلى أذهان الملايين حتى لا تترك هذه الوسيلة نبياً بين كل فئ حيلة، كما يمكن للجمعية - بما



الفنان إبراهيم محمود يوسف
(صالون القاهرة)

من وحى النيل

البرزية. وفي النحت فاز كلٌّ من ليلى الأزهرى وحنى الدين طاهر وعائدة طاهر بالميداليات الفضية، وأحمد محمد البرعى وفاروق إبراهيم محمد بالميداليتين البرونزيتين. وجاء في قرار لجنة التحكيم: أن النحت في المواضيع العامة لم يبلغ المرتبة التي تستحق جائزة الصالون، وهي الميدالية الذهبية.

وفي مثل هذه المعارض الجماعية؛ يتبارى الفنانون في إظهار أساليبهم المتنوعة. ولقد حرص الفنانون على أن يتقدموا إلى صالون القاهرة السنوى - منذ عشرات السنين بأجود مآلدهم من أعمال، وأغزرها مادة وأحدثها عهداً. وفي هذا المجال يطيب لكل زائر أن يجد مجالاً متسعاً للفهم والمقارنة مما يؤدي آخر الأمر إلى حسن التقدير الجيد من العمل.

ومن الطبيعي أن في استمرار إقامة هذا الصالون سنوياً ما يكشف عن المواهب الفذة والابتكارات الفنية الحديثة، ولا ينبغي أبداً أن نتمسك برأى واحد، ونستند إلى التذوق الشخصي أو وجهة نظر معينة للحكم



الفنان آدم إسماعيل
(ساليون القاهرة)

بروسيد

<http://Archivebeta.com>

النيل رمزاً لحضارتنا وحاضرنا ، ورمزاً لبناء السد
العالى ، ورمزاً للتصنيع ، ورمزاً للحياة ، ورمزاً
للخلود ، ورمزاً للخشب .

ولقد سمعت من يقول : إن جوائز غنار وصبرى
يجب أن تمنح لمن يتبع نهجها ويمجد أسلوبها . وقد يبدو
هذا الرأى لأول وهلة صائباً ، لكنى أعتقد أن مثل
هذه الجوائز قد خصصت تكرماً للفنانين الذين تمنح
الجوائز بأسمائهم ولتخليد ذكراهم ، وهنا لا بد لى
أن أذكر فناننا الكبير : ناجى ، وأطالب بتخصيص
جائزة باسمه فى العام القادم .

وأعود لى بعض معروضات المسابقة لأقول :
إن صورة تحية حليم كانت رمزاً لوفاء النيل ، وإن

لإعضائها من نفوذ - السعى لدى المؤسسات الاقتصادية
والشركات الصناعية والهيئات الزراعية والتعاونية والاتحاد
القوى والمجلس الأعلى للفنون والآداب والمؤتمر الأسبوى
الإفريقى والجامعة العربية ومركز رعاية الشباب والنوادر
الرياضية وغير ذلك .. لتخصيص الجوائز ، ودفع
الفنانين لى الأهتمام بمعالجة هذه الجوانب الحضارية
وتسجيل نهضتنا الحديثة حتى لا تقتصر مهمة الفنانين
على المنظر الطبيعى الجميل ، أو الوجه الباسم أو
المراكب وحاملات الجرار كواضيع للنيل .

والفنون الجميلة والآداب الرفيعة صنوان ،
وتتنوع فيهما الأساليب والمشارب ، وتختلف فيهما
القيم باختلاف جهود العاملين . ولقد سبق أن اقترحت
أن تخصص جمعية الفنون الجميلة بين جوائزها جائزة
للتقد ، والنقد لا يعنى المخاملة والمدح والتقريظ ،
إنما يعنى التوجيه السليم الذى يدعمه ، والرأى السديد
والبحث العملى . وإذا أخذنا بهذا الرأى فلا أقل من
يكون حكم لجنة التحكيم مجرداً عن أى كذالك ،
وعلينا أن نفهم دائماً أن الأعمال الفنية التى يتقدم بها
أصحابها لى لجان التحكيم ، هى : أمانة غالية ،
وأن الحكم عليها ، هو الدليل على مستوى معرفتهم
وتقديرهم للقيم الفنية .

وعندما تجولت فى معرض مسابقة « من وحى
النيل » وشاهدت الأعمال التى فازت بالجوائز ،
أحسست بالأسف . فموضوع المسابقة لم يتعد فى نظر
معظم الفنانين ، أكثر من أن يكون منظراً جميلاً
لطريق مائى تجرى على سطحه المراكب بشراعها
البضاء ، والبعض قد رأى فى حاملات البلاليص
والأسماك رمزاً لى النيل .

والعجيب أن يصدر قرار لجنة التحكيم بمنح الجوائز
على مثل هذه الصور التى هى من حيث موضوعيتها
لم تكن تحتاج لى مسابقة بعد أن تعودنا رؤية مثل
هذه الصور فى كل معرض . وكنت أود أن أرى

وما دام قبول المعروضات يعنى لياقتها ، فإن تمثال فاروق إبراهيم محمد الحشبي رقم ٦٣ أحتق بالجائزة من تمثاله رقم ٦٤ الذى أرى فيه تقليداً واضحاً للتماثيل الصغيرة الرقيقة التى يطالعنا بها محبى الدين طاهر .

وأخيراً فإن مستوى معروضات صالون القاهرة ال ٣٦ بقسميه أقل بكثير مما كان يجب أن يكون بعد أن أعلنت الجمعية عن جوائزها ودعت الفنانين إلى الاشتراك فى المسابقة قبل افتتاح المعرض بشهور طويلة كافية للاستعداد .

●● معرض العرائس

وقد أعدت الفنانتان : نعمت علمى وعليها صبرى ، من خريجات المعهد العالى للتربية الفنية للمعلمات ٧١



الفنانة هoda
(صالون القاهرة)

عائلة الحصاد



للفنانين : نعمت علمى وعليها صبرى

معرض العرائس

خيالها البناء أوحى لآلها هذا المركب العجيب الذى يدل فعلا على أصالة فى التفكير والتنفيذ . أما صورة أشود زوريان التى استحقت الجائزة الأولى ، فلأنها قد احتوت على فتاة رقيقة تحمل زهور القطن ومن أمامها خليط من بلاص وشمك ، ومن خلفها المراكب بشرعها البيضاء - كأنها معلقة فى الفضاء - بطريقة أقرب إلى الإعلان « الأفيش » منها إلى العمل الفنى الراشح .

نقد مسرحي

مسرحيتنا : « تلميذ الشيطان » و « بداية ونهاية »

عرض ونقد : إبراهيم حادة

●● تلميذ الشيطان :

في العام الماضي قدمت فرقة المسرح القومي مسرحية « رجل الأقدار » لبرنارد شو وأخرجها كذلك مخرج هذه المسرحية الأستاذ نور الدمرداش ، وهذا الاتجاه يشجع التوفر على دراسة أعمال المؤلفين العالميين حتى مرحلة التخصص ، التي ليس لنا فيها نصيب يذكر في أى فرع من فروع المعرفة . وهذا التخصص (الفردي) المقصور على فرد واحد أو التخصص النوعي يكسبنا مقدرات من الإجابة والتمييز ، كما يكسبنا الإلمام شبه المتكامل بنواح مذهب معينة نخصب قيمنا بالمنازع الفكرية الجديدة .

والمسرحية تحكي قصة عن أحداث حرب التحرير الأمريكية ضد الإنجليز المحتلين وقعت عام ١٧٧٧ في إقليم « نيوانجلند » الذي يقع في الطرف الشمالى الشرقى من الولايات المتحدة الأمريكية ، ويعتبر هذا الإقليم من أوائل الأجزاء التي استوطنتها الإنجليز وانبثق منه المذهب التطهري (البروتستانتي) Puritanism وظلت سائدة فيه الزعة الدينية المثالية التي قويت في القرن التاسع عشر ونادت بسمو الروح والتعاليم التقليدية ، ولا زال الدين الآن ذا أثر فعال في حياة السكان ، ولقد دارت في هذا الإقليم أولى معارك الثورة التحريرية الأمريكية ، وانبعثت منه معظم القيادات القومية سواء في الصناعة أو التجارة أو الفكر .

يعرض برنارد شو في مسرحيته قصة شاب شيطاني الزعة تنبأ منه أنه المدينة المزمعة التي أكسبها هذا الزمت اللائق تمسبا أعمى ضد ماليس في تقاليدنا حتى لو كان مخالفاً للمنطق ، ونعرف في الفصل الأول أن الأب قد شققت بعد مقتل المم وأن الهامى وأقارب الأب مجمعون لقراءة وصيته الجديدة

عروسة من مختلف الأشكال والأحجام ، بعضها أعد ليؤدى دوره على المسرح ، وبعضها للأزياء الشعبية في الإقليم الجنوبي ، والبعض الآخر نماذج من عرائس اللعب . وقد افتتح المعرض السيد وزير الثقافة في الساعة الثالثة بعد ظهر يوم الأربعاء ١٦ من مارس بمجموعة أتياليه القاهرة .

والعرائس تاريخ قديم ، منها ما يصنعه الفلاحون في ريفنا كعبة للطفل ، ومنها عرائس من السكر تحتل مكان الصدارة بين حلوى الأعياد والمولد ، ولما من شعبيتها ما يؤكد أصالتها وشخصيتها الحيبية في تاريخنا القديم .

أما الحديث عنها فنراه ممثلاً في معروضات الفنانين : عليا ونعمت ، وجهودهما في هذا الفن معروفة في المعارض الدولية التي اشتركت فيها الجمهورية في نيودلهي والصين ودمشق ، كما سبق لمصاحبة السياحة أن اقتنت من أعمالها ٤٢ عروسة للأزياء الشعبية لعرضها في مكاتب السياحة في الخارج .

وجميع هذه المعروضات تشهد بالبراعة والإتقان في إظهار الشخصيات الشعبية والعادات والأزياء في القرى والتجوع والمدن ، مثل : الصياد حسيو وبائع الجرائد وساحب الأحذية وللاعب الكرة الشراب وفوانيس رمضان وعروسة المولد وستوة وحيدة وعلى بابا والزعلوى وأزياء المنطفة والغربية وأسوان .

ويعتبر هذا المعرض الأول من نوعه ، فهو يهدف إلى تأكيد أهمية فن العرائس ليؤدى دوره كأداة فعالة في تبادل الأفكار والمعرفة والتعاطف بيننا وبين الشعوب العربية والعالم .

محمد صدق الجبلاخنجي

مثاليات مخبوءة ومجهولة ، فالنبالة والشرف قيمتان لا يتوافران فقط في الرجل الذي اصطلاح عليه المجتمع ورأى فيه مقاييسهما ، ولكن قد يكونان في وضع آخر عند رجل يرى فيه المجتمع عكس مثالياته ، ولكن هذا متوقف على الخلب الذي يخلص المظاهر لتعري الحقيقة المستترة ، وهذا الخلب ما هو إلا التجربة التي يساق إليها البشر دون توقع نتيجة لتفاعلات الأحداث التي يشاءونها أو لا يشاءونها .

ولقد عودنا برنارد شو أن نراه مندسًا بين معظ شخصياته يعبر من خلال إحداها عن فلسفته وآرائه ونجد هنا متمثلاً في شخصية ريتشارد تلميذ الشيطان الثائر المتمرّد الذي يسخر من التزمّت الديني القاسد ومن البطولات الزائفة ومن الملك الإنجليزي : جورج الثالث ، ومن المثاليات التي يؤمن بها قادة الحرب . ولهذه الشخصية المحورية التي تثير الأفكار وتعرض رأيها فيها لأدعاً حريفاً كانت أكثر من شخصية بشرية تمثل فيها المنازع الإنسانية بكل قيمها المختلفة ، فكان يوحى للتفرجين منذ اللحظة الأولى بأنه سينتصر في كل معاركه ، وأن حدثاً مفاجئاً سيقلّده ويجعل منه بطلاً مما أكسبه عطف الجمهور طوال جولاته . فلم تنتابه المشاعر الإنسانية التي تهيج في نفس الآدمي في مثل هذا الموقف حتى لو كان بطلاً رابط الجأش ، فإن كل البشر يتساوون في التغير الانشعالي أمام الموت ، ولكن يختلفون في نوعية هذه الانفعالات وشكلها وطرائق التعبير عنها . فتلميذ الشيطان — هنا — فكرة ذات أبعاد مثالية لا تحتمل أن تلبسها نفس إنسانية ، فهو فوق الواقع ، إنه تثبت في مثل هذه المواقف العصبية بطولات خرافية إلا أن جوانبها الإنسانية تبقى ملازمة لها كالظلال وبهذا تصبح في حد المعقول والواقع .

وعندما عرضت المسرحية لأول مرة علل بعض النقاد والمخرج شهامة « ريتشارد » بأن دافعها روح

ويغالبها المبعج بأنه يوصى بمعلم أملاكه « ريتشارد » تلميذ الشيطان ، وتظهر حدة طبع الأم على ابنها كريسي وعلى الزوج المقتول وعلى ابنتي زوجها التي ولدت سفاساً على حين يعلف ريتشارد عليها ويؤثرها بحنانه ، والنس أندرسون ذو الزوجة الجميلة الصالحة التي تصفر بعشرين عاماً وتخاف ريتشارد ، يستدعي تلميذ الشيطان إلى منزله ليلا ، إلا أنه ينصرف للصلاة على الأم المحترمة وينفر ريتشارد بالزوجة الوجلة ويأتي جنود الاحتلال بقصد القبض على القس فيقوم الشيطان الصغير بتسليم نفسه على أنه القس بعد أن يلبس ملابس الكهنوت ويودع زوجة القس بقبلاته كما لو أنها زوجته . وعند ما يعود الزوج تطلب إليه الزوجة المجرى من البلدة ، ولما يصر على معرفة السبب تمارسه بالرقعة فيحمل مندساته ويهرع إلى الثورارويطلب منها أن تمضي في تمثيل دور الزوجة . وعند تنفيذ حكم الإعدام في ريتشارد تفجأ بانتصار الثوار الوطنيين وبالقس القائد على شروطه على الجنرال « بروجين » قائدة الحملة الإنجليزية التي يسلم له ، وبذا ينقذ ريتشارد فيحمله الأمل على الأعتاق دين القس وهذا يعبر « شو » عن انتصار القيمة الجديدة التي اكتشفت في إنسان طريد المواضعات نتيجة المصادفة العشوائية ، بل ليؤكد أيضاً أن الجاهل تسودها روح غيبة خاضعة للحكم الاعتيادي التقليدي .

إن برنارد شو في هذه المسرحية مهاجم كثيراً من المواضعات الاجتماعية التي قعد لها المجتمع فيعوض المثل وضده كما اصطلاح عليه الناس ، ثم يترك الستار عنها أمام الظروف القدورية المحتومة ، فإذا هما يتبادلان مفهومهما ويصبح المثل في حقيقته المعارة بغيضاً مسترخياً على حين يتمتع ضده بمثاليات أخرى وإن كانت خافية وعكسية في ظاهرها الأول ، فهناك لحظات معينة تنسف فيها الأقنعة المسدلة فيبدو الإنسان على حقائق قد تكون مذهلة فثلاً : « جوديث » زوجة القس كانت تجزع لجرّد السماع عن ريتشارد ولكن عندما أُناحت لها (الظروف) الافراد به وبخبرة طبيعته دون برقع شيرته كشيطان أنست به وتيسط معه بلا خوف ، وهكذا يوجز برنارد شو فلسفته في هذه المسرحية في العبارة التي ردّها أندرسون على الجنرال « بروجين » حين استنكر منه القيادة وهو رجل دين فقال : « إن الرجل منا لا يعرف مهنته الحقيقية إلا وقت الشدة » فلولم يحدث الخطأ في تعيين القس لما كانت هذه البطولات والتكشفات وما انزاحت المظاهر التقليدية للمجتمع عن

الشخصيات وتنفيذها لكن - والحق - تحررت المسرحية من الانعكاسات السينائية ، وقام المخرج بتنفيذ عملياته تنفيذاً مستقلاً حسب مفهومه الخاص وإن اضطرب في تصوير بعض شخصياته ، فالأم مثلاً (نجمة إبراهيم) لأنها صورت قاسية الطبع ، جامدة الوجه ، فقد ألقت حوارها إلقاء متعسفاً كما لو كانت تقذفه تخلصاً واشمئزازاً ، ولم تستشعر المعاني والأفكار لتلويها وتوزيعها على طوبيقها الصحيحة في الإلقاء ، والتغاضي عن تأمل مضامين الحوار ودراسة بواعث الأخلاقية والاجتماعية أدى إلى تنفيذ شخصية الجفرا «برجوين» (محمد الطرخي) تنفيذاً مغايراً للقيم الفكرية التي ينطق بها . فقد صوره المخرج مخنث الحركات مما يوحي بالتشكك في رجولته وإن كان هذا التفسير يعتبر تعبيراً انتقاصياً من قائد الحملة الاستعماري إلا أن شو نفسه - الذي لا يذبح مجالاً للسخرية إلا غزاه - اعتنى بهذه الشخصية في مقدمته للمسرحية - التي كان يجب أن ترجم مع النص - وأكد واقعها التاريخي وامتيازها في صفوف المعارضة بمجلس العموم البريطاني لما كانت تمتاز به من عنف في الخصومة وقوة في التفكير السليم ، بل إن التأمل في حوارها يلمس جوانب قيادية مبرزة لا تتفق مع تحركات أنثوية طرية أرادها المخرج وتنفس فيها الممثل معجباً ، كما لم تشمل في صلاح سرحان (تلميذ الشيطان) مظاهر الشيطنة المتمردة التي غشاها الصالحون والتدينون ، ولم تتضح الأبعاد السلوكية في شخصيات الجنود الإنجليز التي يتنازرون بها ، وكان من الممكن أن نحس بالاضطرابات النفسية تنهب مسز أندرسون زوجة القس بعد أن نازلت أعماقها قوى خارجية مغايرة .

ومع هذا فإن في المسرحية جهوداً مشكورة ومحاولات ذاتية في تقييم العملية الفنية على أساس من التفكير المحلى المتجهد ، وكان يردنا أن يذكر اسم

لمز أندرسون وأنه ثبتت هذه اللحظة البطولية ليفتخر زوجها التي تحب . وقد هاجم شو هذا التفسير بعنف وقوة ، ورأى أن الأبطال عامة الذين لا يتحركون إلا بالدافع مأم الإلاآت ميكانيكية لا تعمل إلا إذا أُلقيت القروش وأن إقدام الإنسان على إنقاذ شخص آخر أمر أصبح عادياً وأن ريتشارد قد تصرف بوحى من طبيعته الخاصة لا بأى مؤثر غراى أو غيره فله كيان مثالى خاص حر من كل الدوافع التقليدية التي تبحث عنها لتعجبها وإنكار شو لهذا الدافع هنا لا يعنى - من وجه التحليل النفسى - إغفال اللاشعور وعملياته المستترة بأعماق الظلام ، فسلوكنا العام مبررات ومثبطات وحواجز إن خفيت علينا في الوهلة الأولى المظهرية ، فإن التأمل والدراسة والمقاساة تكشف عن مسبباتها وخفاياها فالمفروض ، - سيكولوجياً - أن التصرفات الاندفاعية عقب اللحظات الحاسمة الفجائية تم لا شعورياً وفي سرعة بعد عمليات لا إرادية مخففة . وأحسب أن ريتشارد اندفع نتيجة تراكم الأحاسيس بالذنوب في اللاوعى . ويمكن استنتاج بعض علائقنا من : كره الجميع له والنفرة منه - كان يعلم بوقوع القبض عليه - خيفت لجنة والده المشوق لورثه توقفاً للعقاب - رفضت أمه المختصرة رؤيته قبل أن يقدم نفسه أمام عياله بالذنب ... كل هذا حملته على أن يسلم نفسه ليقع عليها الجزء العادل لأن العقاب هو كفارة الذنب والمصاب (بالغصار) Obsession - كما يقول علماء النفس - يميل لقيام بأعمال مجهدة عنيفة ولإبداء نفسه انتقاماً لأخطائه وأوزاره وربما أدى ذلك إلى انتعاره

● الإخراج : توحى أعمال برنارد شو للمسرحية بجو عام يتميز به وتسرّب من خلاله أفكاره ولذعائه ، وهذا الطابع أهم أوليات العملية المسرحية للمخرج والممثل ، إلا أننا افقدنا هذه الروح المسرحية لعدم تعمق القيم الفكرية الخاصة والسيطرة الحكيمة في إشاعة مناخها المتميز . فتخايل لنا شو من خلال العملية التنفيذية شاحباً ناصلاً ، ولقد كان من المظنون أن يلقي فيلم «تلميذ الشيطان» - الذى عرض قبل المسرحية بأيام - ظلالة على المسرحية فتأثر طريقة رسم

المترجم الأستاذ مختار الكويل في الإعلان فهذا حق له وحق لنا أيضاً .

●● بداية ونهاية :

أتبع المسرح القوى مسرحيته السابقة بأخرى عن رواية لكاتبنا العربي الأستاذ نجيب محفوظ قام بإعدادها الأستاذ أنور فتح الله ، وهى من خمسة فصول ، وتروى قصة أسرة مات عائتها الموظف البسيط بما دفع بأفرادها إلى غضم الحياة للتلاطم ، فالأم تمالج بحزم وصبر أمور العيش وقوته فتنتقل إلى الطابق الأرضى لتوفر خمسين قرشاً فرق الإيجار وتستغل ابنتها الدمية : نفيسة حائلة للسيدات بيننا الابن الأكبر حسن يجر أسرته ليصارع الحياة وحده كفن في الأفراح حتى يقضى به الأمر إلى الإغتراف ومعاشره الساقطات ثم إلى الاتجار فى الخضروات ، أما الأخوان الآخران حسين وحسين الطالبان بالتوفيقية الثانوية فيكافحان ضغط الظروف المعيشية القاهرة حتى يحصل أولها على البكالوريا ويعين كاتباً بإحدى المدارس وبعد عام يلتحق الثالث بالكلية الحربية ويخرج ضابطاً بالجيش فتتغير نظرته إلى مجتمعه القذائى ويتدافعه جنون الطموح محاولاً التوصل من ماضيه فينتكر خطيبته ابنة جاره الموظف البسط ويمنع أخته من حياة اللباس ويحاول إقناع حسن بتغيير سلوكه الشائن دون جدوى ثم تنقل الأسرة إلى شقة جديدة لائقة ، ولا تكف شجوة التفر الطبقى الجامعة عن العنف بكيان الشاب فيطلب ابنة أحمد بك يسرى فيرده ، ويفاجأ بهروب أخيه حسن من البوليس والتجائه إليه ثم تقع الطامة الكبرى حين تساق إليه أخته (نفيسة) وقد غلبت في شقة تدار للدعارة ، وكان سلمان البقال جارهم القديم قد غدر بها فاسافت في طريق الغواية ، ويمن حسين ويدفعها بكل ما فيه من ثورة وهياج إلى أن تقذف بنفسها إلى الشارع .

والمسرحية عرض لقطاع حيوى لفترة من عمر مجتمعتنا قبل الحرب العالمية الثانية ، وتمثلت في هذه الخلية الاجتماعية بطولة الأسرة البرجوازية في صراعاها الفجائى مع قدريات المجتمع وظروفه الشائنة نتيجة الوضع الحكى الفاسد ، وتأتى النهاية عادة ضربات متلاحقة قوية تصيب قيمها بالهيوط وتزعزع مقوماتها بصراع نفسى مزلزل يظلل ينتهب مشاعر أفرادها بوخنية وضراوة حتى تساقط الضحايا

ورواية « بداية ونهاية » تزخر بالمواقف والتحليلات

الوصفية والنفسية ويكثر من الحوادث التفرعية التى تساعد على إبراز معالم الشخصية وإضفاء الطقس العام الذى يوسى بالاحاسيس والمنهات الفكرية والفلية ، والمسرحة يجد المادة الخام جاهزة بكل تفصيلاتها والأجزاء الدقيقة لصورة الشخصية ومزاجها ودوافع سلوكها المتأخر وخصائصه ، وعلى المسرح مسئولية فهم غاية العملية الروائية وانتقاء الحوادث الرئيسية لتنظيمها وحدة الموضوع على ألا تحرم من الظلال الخلفية وإشاعة الروح العام . والمهمة الثانية هى : ضغط الأحداث المختارة وللمتها فى أماكن وأزمنة محدودة تفرضها الأصول الدرامية وتحويل التصورات النفسية والوصفية إلى قوة حوارية دينامية تتجلى فيها عناصر تكوين الشخصية وأبعادها بالموضوع المتطور وبالوحدات المكونة للعملية كلها . فالجهود الخلقى للمعد محدود ، وخياله مرتبط بالرواية بقيد الأمانة والصدق . ولهذا لا تختلف مسرحان اختلافاً كبيراً إذا ما تناولوا رواية واحدة بعكس المؤلفين الذين يتناولون موضوعاً واحداً ثم يبدآن عملاًهما تبايناً كبيراً ، ففى الرواية توجد الواقع والأماكن وأبعاد الشخصيات الجسمية والاجتماعية والنفسية بكل مكوناتها . والمطلوب تصفيها وإعادة تركيبها مركبة فى البؤرة الزمنية المكانية ، فهو يصنع للمرة الثانية / شخصيات سبق صنعها بعد انتقائها من الحياة ، أى مسرح صورة الواقع لا الواقع نفسه ، ومن هنا وجب النظر إلى الحياة ومضاهاتها بالشكل الجديد والتعرف على مدى مشاكلته لها ، إذن فاللزام الحرفى الكامل بالرواية فى المسرح لا يجدى ، ومن ثم ممكن استنتاج الذوق الفنى للمعد وحساسيته بالموضوع .

وقد وفق أنور فتح الله فى التقاط الخيط الإنسانى فى الرواية وتضييق الخناق على الأحداث المتداخلة فى الرقعة الروائية الضيقة وتجميعها فى المجال المسرحى المحدود بالفصل ، وتعرف فى الفروع بما يكفل لها معايشة الحدث الرئيسى فمثلاً : نقل أحمد بك يسرى إلى الأسرة مرتين : عند الزنا وعند معارضة لزواج ابنته من حسين بعكس ما يقع فى الرواية . ونقل الأستاذ على صبرى المفتى إلى المنزل بدلا من المقهى ، وكذلك حدثت زيارة عروس سلمان وزيارته لتفسيه بيبتها بدلا من الشاوع وتوظيف حسين بالقاهرة بدلا من سطحا وانتصار نفيسة بإلقاء نفسها من المنزل بدلا من التيل ... وهكذا

رفض تزويجه لابنته وينيب عنه في ذلك البرديسي كما حدث في الرواية وهو أوفق .

• الإخراج والتثيل :

أخرج المسرحية الأستاذ عبد الرحيم الزرقاني . فأحسن تصوير فعالية الأشخاص بالحوادث ، وأمكنه تحريك أفراد الأسرة في بيئتها المعاصرة ومساندة النص المسرحي بما أحسه في الرواية من روح الواقع وطبيعتها ، وأبرز الصراع الطبقي بين حسنين ويسرى بك الذي أشار إليه نجيب محفوظ لكن فاقته بعض التفسيرات التي دافع عنها في «الجمهورية» بحجة واقعها في الحياة وإحساسه بها . كتميع أحمد بك يسرى في غفائ أم الحزينة وجذبه بدعا وهذا لا يتفق فقط مع حادث الرواية ، لكن يختلف مع طبيعة هذا الرجل الحيرة التي ساعدت الأسرة في الحصول على معاشها وعلى وظيفة لحسين . وكان لحسين بالكلية الحورية . وإذا كان يوجد في الحياة [بك] [طبع] بمجرد الرؤية الأولى في أرملة صارمة الطبع ، وأم لفتيان تعدى أكبرهم الثالثة والعشرين ، فليس من الكسب التقاط هذا الصنف وعرضه ، لأن كثيراً من القصص السينمائية استنفدت استعمال هذا النمط الشاذ . وفي مناظر الحجرة الأرضية المطلة على الشارع كان ولا بد للإضاءة من أن تهايز تمايزاً محسوساً . ففي الشارع إضاءة انتشارية طبيعية ، وفي البيت إضاءة ذات مصدر واحد : يعين مكان النوافذ مثلاً حتى نشعر بفرق المكانين وإيهام الجدار الرابع ، كما أسرف في تصوير الوكر القاسق بقصد الترفيه والصخب . ولم يستتبع اختلاط الجريمة بالذنب بالتعاسة الإنسانية ببقايا المثاليات ، مظاهر الإحباء التي تنبئ في النفس عواطف مختلفة لا تسمى إشفاقاً ولا تسمى انتميزاً . ولقد أتاحت هذه المسرحية الكشف عن براعم جديدة في الحقل التمثيلي في طور التكوين والصقل ويرتقب

انصبت الأحداث في حيزها المسرحي بالنسبة للمكان والزمن أيضاً دون تخلخل أو تحامل على انص الروائي . أما مشكلة الحوار ، فقد عاجلها المعد في مهارة ودراية . فانتفع بالحوار الأصلي وترجمه إلى اللهجة العامية وبخاصة التكنة والتعليق الساخر ، وكتب امتدادات الحوار بما يتسق ومضمونه ، واستطاع أن يشعرنا ببطولة الأسرة الجماعية في المسرحية كما هو منطلق الرواية ، لكنه لم يعمق المشكلة الأساسية في تضاعف المسرحية ، فالأزمة المادية التي تعانيها الأسرة لم تعكس على أحاسيس المشاهد صورها الفاجعة المدماة فهل تسألنا : لو لم يت الأب ما وقعت هذه التكتات ؟ إن بعض أسباب ذلك يرجع إلى اللطافات المرحية التي أشاعها شخصية حسن وأجواؤه الخاصة التي غنى بها المسرح وأفرد لها فصلاً كاملاً كان من الممكن اختزاله في مشهد من فصل والاكتفاء بتعلمه الغناء في حركات كوميدية في منزل أسرته وكآبة الحزن لم تبرحه بعد . وكانت تتجلى في تصرفات الأم مظاهر الصلاة وتقليدات الأملاك المكافحات بها . فبين من حسن تقدير للأدور وتقبيها بميزان الصالح العام للأسرة ، لكنها هنا تسلم في سهولة تخيلة أنها الطالب حسنين لبيهة وهم يرزقون تحت سلطة الأرملة ثم ترضى عن زواج ابنها حسين منها على حين كان المتوقع هو ثورة الأم وغيبتها وإحساسها بالأمور الطبيعية بإزاء فقدانها لولدها في سهولة ، كما لم يكن سلمان شاباً نافعاً مثلاً صورته الرواية وألحت عليه ، واستطاع سلمان هذا أن يسقط نفيسة بسرعة ووجدناها تنساق للتجربة الأولى في كل مرة دون تردد أو اصططاع يتفق والمقددرات النفسية لأفراد مثل هذه البيئة ، وليست علة القبح الخلقي بكافية وحدها للتردى السهل ، فالرواية تشفع لها المسطحات الطويلة من التحليل وإلزام المبررات ، أما المسرحية فحتاجة إلى إحياءات نفسية . ومغالبية صراعية لضغط الضمير أو الخوف ، وكان من الأوفق ألا يحضر أحمد بك يسرى ليبلغ حسنين

ممتازة العشرين عدداً ، كما لو أننا نحب أن نؤكد ونلح به ونكرره في كل صورة من صور الأدب على حين أن غالبه لا يتفق مع التكرار لخلوه من منازع فكرية حاضرة تجدد حياتنا وتدفعها باكتشافاتنا فيها قبحاً جديدة ، إن الحاجة ملحة في تناول شتى المشكلات وشتى المواضيع التي يزخر بها عالمنا العربي ، تناولاً مباشراً خلافاً لا يسير على مكان واحد جيئة وذهوبا ... هل الأدب وجمهرته اكتسب جديداً بهذه التحولات من الرواية إلى المسرح إلى السينما إلى الإذاعة وبالعكس ؟ .. أعتقد لا ...

تلك هي المحاولة الثانية لمسرحة أعمال نجيب محفوظ والتي ستخرجها السينما قريباً ، وستخرج فرقة المسرح الحر العملية الثالثة ، أما الرابعة والخامسة والسادسة لثلاثيته ففي طور الإعداد . وهناك هجوم على السباعي وبا كير وبنيات نجيب حتى .. إذن لا نعب نعورات الريحاني ونمصبيرات أبو السعود الأبياري لأنها دم جديد وتغذية مجلوبة والأطعمة المنوعة ذات القيمة المحدودة أجدى من الصنف المحلى الدم الواحد المتكرر ذى الوجوه .

ولعل نجاح الروايات القصصية واشتهارها بأصحابها هو الذى يخفض العملية المسرحية أو العملية المستمدة فتخرج في حالة ضافية من التأثير يكون في الحقيقة من بعض فعاليتها الروائية السابقة في نفوس الجماهير

لها الأمل ، كعائدة عبد الجواد (نفيسة) وبعض الشخصيات الثانوية التي اشتركت بانفعالاتها في تهيئة الجو العام للمسرحية وبخاصة في الفصل الثالث . وقامت (أمينة رزق) بدور الأم و (الدقن) بدور حسن و (الحريري) بدور حسين و (كمال حسين) بدور حسين فأثبتوا حسن فهمهم للمشكلة وتعاطفهم معها .

كلمة ختامية :

لقد جذب المجال المسرحي إليه كثيراً من روائع الروايات العالمية وحولها من الشكل الذى خلقت فيه إلى شكل آخر ، شخصياته مجسدة دينامية تخن للرجوع إلى الحياة لتلعب دورها الجاهري بكيانها الحى ، وتؤثر في وجدان الجماعى مثلاً نتجت فيه . ونذكر مثلاً لهذا : روايتي « أنا كارنتينا » و « لن كروزر » وتلوتوى « قصة مدينتين » لتشارلز ديكنز و « أقول القمر » لجون شيابلوك وغيرها من الأعمال الروائية الناجحة . كما استعار النطاق المسرحي أيضاً الكثير من مواضيع وأفكار القصص والأقاصيص وتبنى تطورها وإعدادها حتى أصبحت في قيمتها الأدبية لا تقل عن مستوى المسرحيات الكبيرة التي ولدت للمسرح .

وتلك المحاولات في أدبنا الحديث تعد عملاً طيباً ، ولكنها تعتبر في الوقت ذاته - وفي هذه المرحلة التطورية بالذات - مظهراً من مظاهر الإفلاس الابتكاري أن نهافت على رصيدنا الروائي المحدود الذى لا يتجاوز

